வங்க இலக்கிய வரலாறு

வங்க இலக்கிய வரலாறு

சுகுமார் ஸென்

முன்னுரை:

ஜவாஹர்லால் நேரு

தமிழாக்கம்:

பெ. நா. அப்புஸ்வாமி

சாகித்திய அக்காதெமிக்காக

கலைமகள் காரியாலயம்

மயிலாப்பூர் :: சென்னை-4.

Vanga Ilakkiya Varalaru. Tamil translation of **History of Bengali Literature** by Dr. Sukumar Sen with a foreword by Jawaharlal Nehru. Translated from English by P. N. Appuswami. Published by Kalaimagal Madras, on behalf of Sahitya Akademi, New Delhi, 1965 Price Rs. 10.

முதல் பதிப்பு, 1965

Also available at
Sahitya Akademi, New Delhi-1, Madras-6

அச்சிட்டோர்:
மெட்ரோபாலிடன் பிரின்டர்ஸ்,
சென்னை-2.

விலை ரூ. 10

முன்னுரை

பேராசிரியர் ஸுகுமார் ஸேன் வங்க இலக்கிய வரலாற்றைப் பற்றித் தாம் எழுதியுள்ள நூலின் 'புரூப்' பிரதி ஒன்றைப் பல மாதங்களுக்கு முன்னுல் எனக்கு அனுப்பினுர். அதற்கு ஒரு முன்னுரை எழுதும்படி என்னைக் கேட்டுக் கொண்டார். அப்போது அவர் சொல்லியபடி நடக்க என் மனம் ஒப்பவில்லை. வங்க இலக்கியத்தைப் பற்றி எனக்குத் தெரிந்ததோ மிகக் குறைவு; ஆதலால், புலமை மிக்க ஆசிரியர் ஒருவர் எழுதிய நூலுக்கு முன்னுரை எழுதத் துணிவது மிகவும் அஞ்சுவது அஞ்சாத செயலாகும் என்று எனக்குத் தோன்றிற்று.

ஆயினும், அப்போதே அந்த விஷயம் என் மனத்தைக் கவர்ந்தது. நமது நாட்டுப் பேரிலக்கியங்களுள் ஒன்ருகிய இதைப் பற்றித் தெரிந்துகொள்ளவேண்டும் என்னும் ஆவல் எனக்கு இருந்தது. பேராசிரியர் ஸுகுமார் ஸேன் எழுதிய நூலின் 'புரூப்' பிரதியை என்னுேடு கூடவே வைத்துக் கொண்டு, நான் எங்கும் அதை எடுத்துச் சென்றுவந்தேன். எப்பொழுதெல்லாம் எனக்கு நேரம் கிடைத்ததோ அப்பொழு தெல்லாம் அதில் சிறிது படித்தும் வந்தேன். இவ்வாறு செய்ததில், பல மாதங்கள் சென்றன. ஆகவே, பேராசிரியர் ஸேனிடமும், அவர் இயற்றிய இந்த நூலைப் பதிப்பிக்க முன் வந்த சாகித்திய அக்காதெமியிடமும் நான் மன்னிப்புக் கோர வேண்டியவன்.

இந்திய நாட்டின் பற்பல மொழிகளின் இலக்கிய ஆராய்ச்சி வரலாறுகளை வெளியிடவேண்டும் என்று திட்டம் வகுத்துக்கொண்டது சாகித்திய அக்காதெமியின் சிறந்த கருத் துக்களில் ஒன்று. அது மகிழ்ச்சி தருவது. நமது நாட்டில் வழங்கும் இந்தப் பெரு மொழிகளை எல்லாம் ஆதரித்து, அவற்றை ஒன்ருேடொன்று நெருங்கி உறவாடும்படி இணைக்க முயல்வது சாகித்திய அக்காதெமியின் முக்கியமான காரியங் களில் ஒன்று. அம்மொழிகளின் மூல வேர்களும், அவற்றை ஊக்கிவந்த பற்பல நிகழ்ச்சிகள் முதலியவைகளும், கிட்டத் தட்ட ஒன்றுபோலவே உள்ளன. அவை வளர்ந்து பரிண மித்துவந்த மானதச் சூழ்நிலையும் அதுபோலவே ஒன்று போல்வது. அவைகள் எல்லாம் மேலைநாடுகளிலிருந்து நம்மை வந்து தாக்கிய சிந்தனைகளுக்கும் ஆதிக்கங்களுக்கும்

ஒன்றுபோலவே உள்ளர்கி இருந்திருக்கின்றன. தென்னாட்டி லுள்ள மொழிகளும்கூட, வேறுபட்ட முறையில் பிறந்தன வாயினும், பிறவற்றை ஒத்த சூழ்நிலைகளிலேயே வளர்ந்து வந்திருக்கின்றன. ஆகையால், இந்தப் பெரு மொழிகளில் ஒவ்வொன்றும் இந்தியாவின் ஒரு பகுதியைச் சார்ந்த மொழி என்பது மட்டும் அன்று; அடிப்படையில் அது ஒவ்வொன்றும் ஓர் அனைத்திந்திய மொழி. நமது நாடு சிந்தனைத் துறையிலும், பண்பாட்டுத் துறையிலும், பிற வகையான அபிவிருத்தி களிலும், பற்பல வகையாகப் பெற்றுள்ள உருவங்களே அம் மொழிகள்.

நமது நாட்டிலுள்ள பற்பல மொழிகளின் இலக்கியங்களை நேர்முகமாகப் படித்து அறிந்துகொள்வது நம்முள் பலருக்கு இயலாத காரியமாக இருக்கக் கூடும். ஆயினும், கற்றோர் எனக் கூறப்படும் நம் நாட்டு மக்களில் ஒவ்வொருவரும் தமது தாய் மொழியைத் ,தவிர, நமது நாட்டுப் பிற மொழிகளைப் பற்றிச் சிறிதளவேனும் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்பது மிகவும் விரும்பத்தக்கது. அந்த மொழிகளில் எல்லாம் எழுதப் பட்ட புகழ்பெற்ற நூல்களையும், தலைசிறந்த பண்டை இலக்கியங்களையும், அவர் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். இந்திய நாட்டின் பண்பாடு மிக விரிந்தது. பற்பல முகத் தோற்றங்களை உடையது. அவற்றை எல்லாம் அவர் பருகித் தமதாக்கிக் கொள்ளுவது அவசியம்.

இந்தக் காரியத்துக்குத் துணை செய்யும்பொருட்டு, நமது மொழிகள் ஒவ்வொன்றிலும் உள்ள புகழ் பெற்ற நூல்களின் மொழிபெயர்ப்புக்களை மற்ற மொழிகளில் எல்லாம் சாகித்திய அக்காதெமி வெளியிட்டுவருகிறது. மேலும், இலக்கியங்களின் இத்தகைய வரலாறுகளும் வெளிவர உதவுகிறது. நம்முடைய பண்பாடு பற்றிய அறிவின் அடிப்படையை அக்காதெமி அகலப் பரப்பியும், ஆழப் பதித்தும், துணை செய்கிறது. அச் செயலின் மூலமாக, இந்திய நாட்டின் சிந்தனைகளும் இலக்கியப் பின்னணி களும் அடிப்படையில் ஒன்றே என்பதை நமது மக்கள் உணருமாறு செய்து வருகிறது.

பண்டை நாட்களில் வடமொழி, அதன் ஆழத்தாலும், செல்வத்தாலும், மாட்சிமையாலும், நமது பிரதேச மொழி மீதெல்லாம் தனது நிழலைப் படியச் செய்து, அவற்றின் வளர்ச்சியைத் தடுத்து வந்தது. பின்பு, பாரசீக மொழியும், இந்த வளர்ச்சிக்கு ஓரளவு இடையூறாகக் குறுக்கே நின்றது. ஐரோப்பாவில், பற்பல நாடுகளின் நாட்டு மொழிகளை வளர

வொட்டாமல் லத்தின் மொழியும் கிரேக்க மொழியும் இவ்வாறு செயல் புரிந்து தடுத்து வந்தன. பின்னர், மெல்ல மெல்ல, மறுமலர்ச்சிக் காலத்தின்போதும், அதன் பின்னருமே, நாட்டு மொழிகள் வளரத் தொடங்கின. ஐரோப்பிய மனத்தின்மீது லத்தீன் மொழிக்கும் கிரேக்க மொழிக்கும் உள்ள பற்றைக் காட்டிலும் வடமொழிக்கு இந்திய மனத்தின்மீது உள்ள பற்றுனது மிகமிக ஆழ்ந்தது என்பது தெளிவு. ஏனெனில், வடமொழி நமது நாட்டைச் சார்ந்தது; நமது நாட்டினர் கொண்டுள்ள நம்பிக்கையோடும், மரபுகளோடும், புராணக் கதைகளோடும், தத்துவப் பின்னணிகளோடும், நெருங்கிய பிணைப்பு உடையதாக உள்ளது.

நமது நாட்டுமொழிகள் முழு வளர்ச்சி பெறுவதில் தாமதம் ஏற்பட்டதற்கு இது ஒரு காரணமாக இருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. ஆயினும், இக்காலத்தில் நமது நாட்டில் வழங்கும் மொழிகளின் வேர்கள் எவ்வளவு காலத்துக்குமுன் தொடங்கியுள்ளன என்று காண முயல்வது மிக்க சுவையானது. அதனுல் நமக்கு ஓரளவு வியப்பும் உண்டாகிறது. அவை எல்லாவற்றிலுமிருந்து தமிழ் தனித்து நிற்கிறது. மிகப் பண்டைப் பழங் காலம் வரை அது செல்கிறது. ஸேன் எழுதிய இந்த நூலைப் படிக்கும்போது ப்ராகிருதத்திலிருந்தும், அபப்ரம்சத்திலிருந்தும், வங்காளி மொழி, படிப்படியாக, வெளிப்பட்டுத் தோன்றிய விவரம் என் மனத்தைக் கவர்ந்தது. மற்ற எல்லா மொழிகளிலும் போலவே, இம் மொழியிலும், தொடக்கத்தில், பக்திச் சுவைப் பாடல்களும், இன்னிசைத் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களும், மறைஞான அநுபூதிப் பாடல்களும், இருக்கக் காண்கிறோம். பின்னர், கதைப் பாடல்கள் தோன்றின. பின்னர், படிப்படியாக, இலக்கிய உரைநடை வளர்ச்சி பெறுகிறது. பின்னர் நாடகம், கடைசியில் புனைந்துரைக் கதைகள். பண்டைக் கால எழுத்தாளர்களைப் பற்றி ஸேன் நமக்குப் பல விவரங் களைத் தருகிறார். என் மனத்தைக் கவர்ந்தது எதுவெனில், வங்காளி மொழி முன்னேறிவரும்போது, அது பரந்து அகன்று சென்றுவந்த நிலையேயாகும். ஏறக்குறைய அண்மைக் காலம் என்றே சொல்லக் கூடிய இக்காலத்தில், மேல்நாட்டு ஆதிக்கங்களுக்கு அது உட்பட்டு இணங்கியோ, மாறியோ, செயல்புரிந்து வந்தபோது, அது வளர்ச்சியுற்ற முறை எனக்கு மிகச் சுவையாக இருந்தது. ராம் மோகன் ராய், ஈசுவர சந்திர வித்தியா சாகர், மைகேல் மதுசூதன் டட், பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி, ரமேஷ் சந்திர டட், சரத் சந்திர சாட்டர்ஜி, ஆகியோரும், சற்றே வேறான மரபில், காஜி நஸ்ருல் இஸ்லாம்

என்பவரும், இந்த வளர்ச்சியின் வரலாற்றில் உயர்ந்த கொடுமுடிகளாக விளங்குகிறார்கள். ஆனால், அவர்கள் அனைவருக்கும் மேலாக ஓங்கி உயர்ந்து நிற்பது ஓர் அற்புதக் குடும்பம்—தாகுரின் குடும்பம். அது இலக்கியத்திலும், ஓவியத்திலும், இசையிலும், கலையின் ஒவ்வொரு துறையிலுமே, மிகச் சிறந்ததாக, அற்புதமாக விளங்குகிறது.

வங்காள நாட்டுக்கு வெளியினரான நம்முள் பெரும்பாலோருக்கு ரவீந்திரநாத தாகுர் என்னும் பெயரும், வங்காள இலக்கியத்தின் பெரும்பேர் உயர்வும் ஒன்றே என்று தோன்றுகிறது. எனது தலைமுறையைச் சேர்ந்த மக்கள் பலரும் அத்துணைச் சிறப்புடைய அவரது ஆளுமையின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்டு வந்தவர்கள்; அந்த ஆளுமையின் வலிமையால் உருவாகி வந்தவர்கள். நமது கண்முன்னே இதோ ஒருவர், இந்திய நாட்டின் பண்டைக் கால ரிஷி ஒருவரைப்போல, நமது பண்டைப் பழம் அறிவுச்செல்வத்தை நன்கு பெற்றவராகவும், இக்காலத்துப் பிரச்சினைகளைத் தீர்த்து வருபவராகவும், வருங்காலத்தைப் பற்றித் தளராத நன்னோக்கு உடையவராகவும், காணப்படுகிறார். அவர் வங்காளி மொழியில் எழுதிவந்தார். ஆயினும், அவருடைய மனத்தின் பரந்த நோக்கு இந்தியாவின் எந்தத் தனிப் பகுதிக்குள்ளும் அடங்கி ஒடுங்கக் கூடியது அன்று. அது அடிப்படையில் அனைத்திந்திய மனம்; அதே சமயத்தில், அது மானுட வர்க்கம் முழுவதையும் தழுவி நிற்பது. அவர் நமது நாட்டினர்; அகில உலகினரும்கூட. அவரை நேரில் காணும் போதும், அல்லது அவர் எழுதியதைப் படிக்கும்போதும், நாம் சாமானியமாகப் பெறமுடியாத அரிய உணர்ச்சியைப் பெறுகிறோம். மானுட அநுபவம், முதிர்ந்து பக்குவம் பெற்ற அறிவு, என்னும் இரு பெரும் திரள்களின் மாபெரும் சிகரமாக உள்ள ஒருவரை அணுகும் உணர்ச்சி அப்போதெல்லாம் நமக்கு ஏற்படும்.

அவர் அத்துணைப் பெரியோராக இருந்தபோதிலும், 'தந்த மாளிகையில்' தனிப்பட வாழும் மனம் உடையவர் அல்லர். வாழ்க்கை முழுவதையும் தம்முடையதென்று அவர் ஒப்புக்கொண்டார்; அதில் முற்றும் தோய்ந்து வாழ்ந்துவர விரும்பினார். ஒரு வகையில் அவர் இயற்றிய செயல்கள் எல்லாம் வாழ்க்கையோடு தொடர்புடையவையாகவே இருந்தன. 'சத்தியம் என்பது நன்று; அது ஆரோக்கியமானது—மனிதனின் வாழ்க்கையோடு எவ்வகையிலாவது அது தொடர்புடையதாக இருக்குமானால்'—என்று அவர் தமது நண்பர் ஒருவருக்கு எழுதினார்.

பேனு-முனை வரையும் மொழிக்கும், நா-முனை கூறும் மொழிக்கும், இடையே உள்ள பிளவைப் பாலமிட்டு இணைத்தல் என்று பேராசிரியர் ஸேன் கூறியிருக்கும் அரும் செயலில், மற்றவர்கள் அனைவரைக் காட்டிலும், தாகுர் செய்த துணை பெரிது என்றே தோன்றுகிறது. அவர் விளக்கிய அந்தப் படிப்பினை இந்திய நாட்டில் பல எழுத்தாளர்களால் இன்றும் அறியப்படாமல் இருந்துவருகிறது. இதை அவர்கள் தெரிந்து கொள்வது அவசியம். பேரிலக்கியம் என்பது மக்கள் அனைவராலும் அறிந்துகொள்ளப்பட வேண்டியது. கற்றறி சொற்கள் மிருந்தும், மறைபொருள் உடையதாகவும், மக்களுக்கு விளங்காததாகவும், அது இருக்கலாகாது.

இந்திய இலக்கியங்களில் கருத்துள்ள அனைவரும் இந்த நூலைப் படிக்க வேண்டும் என்று நான் பாராட்டிக் கூறுகிறேன்.

டேராடுன்,
நவம்பர் 14, 1959.

ஜவாஹர்லால் நேரு

முகவுரை

வங்காள நாட்டில் அம்மொழி தோன்றிய காலம் தொட்ங்கி, இலக்கியத் துறையில் அதன் செயற்பாடுகளைப் பற்றி முழுமையும்—ஆனால் சுருக்கமாகவும், முக்கியமாக உள்ளவைகளை விடாமலும்—கூறப் பின்வரும் பக்கங்களில் முயன்றிருக்கிறேன். இந்த வரலாற்றின் முடிவு-எல்லையாக வகுத்துக்கொண்டது 1941 என்னும் ஆண்டு. அது ரவீந்திர நாத தாகுர் இறந்த ஆண்டு; இரண்டாவது உலக மகாயுத்தம் நமது நாட்டுக் கதவையும் தட்டி உட்புக முயன்ற ஆண்டு. இந்த நூலின் முன்னுரையாக உள்ள சில அத்தியாயங்களில் புதிய இந்தோ-ஆரிய மொழிகளுக்கு (வங்காளி மொழியும் அவற்றுள் ஒன்று) இலக்கியத் துறையிலும், மொழித் துறையிலும் உள்ள உறவுகள் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. வங்காளி மொழியின் தொடக்கமும் வளர்ச்சியும், அதைப் போலவே அம் மொழியின் லிபியைப் பற்றிய செய்திகளும், அதிக விவரங்கள் இல்லாமல், சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன.

இந்த விஷயத்தைப் பற்றி நான் எழுதும்போது புறவய நோக்கோடுதான் எழுதியிருக்கிறேன். இந்த நூலை எழுதுகையில், வங்காளி மொழியே தெரியாத வாசகரைக் குறித்தே இது எழுதப்படுகிறது என்பதை நான் ஒருபோதும் மறக்கவில்லை.

சாகித்திய அக்காதெமியின் தலைவரான ஸ்ரீ ஜவாஹர்லால் நேரு இதன் முன்னுரையை எழுதியதன் பொருட்டு எனது அளப்பரிய நன்றி.

ஸு. ஸே.

பொருளடக்கம்

1.

மொழி வளர்ச்சியும் எழுத்து வளர்ச்சியும்

ஆரியம் என்று வழங்கும் மொழி இந்தோ-ஐரோப்பிய மொழிக் குடியின் கிழக்கு ஓரக் கிளை. அதை இந்தோ-ஐரேனிய மொழி என்றும் சொல்லுவதுண்டு. வங்காளிமொழி இந்தக் கிளையையே சார்ந்தது. பண்டைக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழி என்று வழங்கும் வடமொழியின் (ஸம்ஸ்கிருதத்தின்) குடிவழியில் பிறந்தது பிராகிருதம். அதை இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி என்று சொல்லலாம். அதுவும் இந்தக் குடியைச் சார்ந்ததே. அதுவே வங்காளி மொழியின் நேர் மூதாதை. சுமார் கி.மு. 500-ஆம் ஆண்டு வரை ஆரிய மக்கள் ஆதிக்கம் பெற்றிருந்த பிரதேசத்தில் வடமொழியே மக்களின் பேச்சு-மொழியாகவும் இலக்கிய மொழியாகவும் இருந்து வந்தது. அக் காலத்துக்குப் பின்பும் கூட, கண்டம் போல் பரந்த நமது பெரு நாட்டில், பண்பாடு அடைந்த மாந்தரின் இடையேயும், கற்றறிந்த மக்களின் இடையேயும், அம் மொழியே யாவற்றுக்கும் மேலான இலக்கிய மொழியாகவும், பலவகை மக்களும் ஒருவரோடொருவர் பேசுவதற்கு உரிய பொதுமொழியாகவும், ஏறக்குறைய இரண்டாயிரம் ஆண்டுக் காலம் இருந்தது. மொழி வரலாற்றுத்துறையை நோக்கினாலும், இலக்கிய வரலாற்றுத் துறையை நோக்கினாலும், இந்தோ-ஆரிய மொழி பல படிகளாக வளர்ந்துவந்திருப்பது தெரிகிறது. அந்தப் படிகளில் எல்லாம் வடமொழி அதன்மீது பேராதிக்கம் செலுத்திவந்திருக்கக் காண்கிறோம்.

இந்தோ-ஆரிய மொழியில் (அதாவது, மக்களால் பேசப்பட்டு வந்த வடமொழியில்), கி. மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு வாக்கிலேயே, பிராந்திய மொழியின் தன்மைகள் பல உட்புகுந்து, அதோடு பொருந்திவிட்டன. கி.மு. 250-ஆம் ஆண்டு வாக்கில், அதன் அமைப்பில் சிற்சில முக்கிய மாறுபாடுகள் தோன்றி, அவ் அமைப்போடு ஒன்றிவிட்டன. பண்டைக் கால இந்தோ-ஐரேனிய மொழி வேறு, அது வேறு என்று தோன்றுமாறு அம் மாறுபாடுகள் மிகுதியாக இருந்தன. ஆயினும், ஒரு மொழி புரிந்தவர்க்கு மற்றொரு மொழி புரியாது என்னும் அளவுக்கு அம்மொழிகளின் வடிவம் மாறிவிடவில்லை. இந்தோ-ஆரிய மொழி இவ்வகையில் பெற்ற

புதிய வடிவத்துக்கு இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி என்று பெயர். பொதுவாக, இதைப் 'பிராகிருதம்' என்று சொல்லுகிறார்கள்.

இந்திய நாட்டில் ஆரிய மொழிகள் பேசப்பட்டு வந்த காலத்திலேயே அம் மொழிகளில் ஒருசில மட்டுமே எழுத்து வடிவத்தில் பதிவு செய்யப்பட்டன. நமக்குத் தெரிந்த அவ் வகைப் பதிவுகள் எல்லாவற்றிலும் மிகப் பழமையானவை அசோக மன்னரின் ஆணைக் கல்வெட்டுக்களே. இவற்றின் காலம் சுமார் கி.மு. 250-ஆம் ஆண்டு. இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் வடமேற்கு, தென்மேற்கு, கிழக்கு-நடு, கிழக்கோரம், என்னும் மண்டலங்களில் வழங்கிய நான்கு பிரதேச வகைகளை, அதாவது பிராந்திய மொழிகளை, இவை நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகின்றன. இம் மொழிகள், நாளடைவில், சிறிது சிறிதாக, உருமாறி வந்தன. என்றாலும், இந்திய நாட்டில் ஆரிய மொழியைப் பேசிவந்த மக்களின் பேச்சு மொழிகளாக, ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட காலம், இவை வழங்கிவந்தன. பிறகு, இவற்றின் தன்மையில் மிகப் பெரிதான மற்றொரு மாறுதல் உண்டாயிற்று. இப்படியாக, இவை மாறி மாறி, நாம் இக்காலத்தில் பேசும் பற்பல புதுக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழிகளாக வளர்ச்சியுற்றன.

ஒன்றரை ஆயிரம் ஆண்டுக் காலம் நீடித்திருந்த இந்தோ-ஆரிய மொழி (இதைப் பிராந்திய மொழிகள் என்று குறிப்பிடுவதே திருத்தமான முறை) வடமொழியைப் போல் மாறாத் தன்மை உள்ளதாகவோ, நிலைத்த நிலையிலிருந்து வேறுபடாத இயல்புடையதாகவோ, இருக்கவில்லை. கிறிஸ்துவின் காலத்துக்கு முற்பட்ட சில நூற்றாண்டுகளில் செதுக்கப்பட்ட கல்வெட்டுக்கள் முதலிய பதிவுகளில் காணும் வடிவமே இந்த இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் மிகப் பழைய வடிவம். அவ் வடிவத்தைப் பார்த்தால், சிதைவுற்றதும் எளிதாக்கியதுமான வடமொழியைப்போல் தோன்றுகிறது. அதன் பிராந்திய மொழிகளின் இடையே, அவற்றுள் ஒன்றைத் தெரிந்தவர்க்கு மற்றொன்று விளங்காத அளவுக்கு, வேற்றுமைகள் மிகுந்து காணப்படவில்லை. கிறிஸ்துவின் காலத்துக்கு முற்பட்ட நூற்றாண்டுகளில் செதுக்கிய கல் வெட்டுக்கள் முதலிய பதிவுகளில் எல்லாம் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியே கையாளப்பட்டிருக்கிறது. கிறிஸ்துவின் காலத்தை அடுத்துப் பிந்திய சில நூற்றாண்டுகளில் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி பிற மொழிக் கலப்பில்லாத தனி மொழியாக வழங்கப்பட்டு வந்தது. ஆனால், நாள் செல்லச் செல்ல, இவ்வகைப் பதிவுகளில் வட

மொழியின் சொல்-வழக்காறும் நடை-வழக்காறும் படிப்படியாக மிகுந்தும், ஆதிக்கம் பெற்றும், வந்தன. இம் மாறுபாடு வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி பண்டைக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் வழக்காறுகளை விரைவாகக் கைவிட்டும், அதனின்று ஒதுங்கியும் வந்தது என்பதற்கும், இடைக்கால இந்தோ-ஆரியப் பிராந்திய மொழிகள் அவற்றுள் ஒன்று புரிந்தவர்க்கு மற்றொன்று புரியாதபடி ஆகிவந்தன என்பதற்கும், இம் மாறுபாடே அறிகுறி யாகும். கி. பி. 400-ஆம் ஆண்டு வாக்கில் வடமொழி பிற யாவற்றுக்கும் மேலான மொழியாக உயர்ந்துவிட்டது. அதே காலத்தில், ஒருசில மண்டலங்களில் வழங்கி வந்த இடைக்கால இந்தோ-ஆரியப் பேச்சு மொழிகள்—பண்டைக்கால இலக்கண ஆசிரியர்கள் பிராகிருதங்கள் என்று குறிப்பிட்ட மொழிகள்—ஒரு விறைப்பான இலக்கண வடிவத்தை மேற்கொண்டன.

ஆனல், அதற்கு நெடுங்காலத்துக்கு முன்னமேயே, மற்றுமுள்ள மொழிகள் யாவற்றின் மீதும் வடமொழி செலுத்தி வந்த ஆதிக்கத்தின் விளைவாக, திறமை மிக்கதான ஓர் இலக்கிய மொழியை இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி நாளடைவில் படைத்துவிட்டது. அதுதான் தெற்கத்திய பௌத்தர்களின் 'பாலி' மொழி. ஏதோ ஒரு மேற்கத்தியப் பிராந்திய மொழியோ, மேலை-நடுப் பிராந்திய மொழியோதான், அம் மொழியின் அடிப்படை. பௌத்த மதத்தினர் அல்லாதாரால் அம் மொழியின் மற்ருேர் எளிய வகை கையாளப்பட்டுவந்தது. ஆரிய மொழியைப் பேசி வந்த இந்திய நாட்டின் ஒரு கோடியிலிருந்து மறு கோடி வரை உள்ள பலவகை மக்களும் ஒருவரோடொருவர் பேசி உறவாடுவதற்கு ஏற்ற பொதுமொழியாக அது ஒருவாறு பயன்பட்டு வந்தது. ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்தில், புவனேசுவரத்தில் உள்ள உதயகிரி மலைக் குகையில், காரவேலர் பொறித்த கல்வெட்டில் காணப்படும் மொழி இந்த இலக்கியப் பொதுமொழியே ஆகும். அக் காலத்தில் மாளவம் (அதாவது உச்சயினி பில்சாப் பிரதேசம்) வாணிபத்துக்கும் அயல்-நாட்டுறவு முதலியவற்றுக்கும் கேந்திரமாக விளங்கியது. அதோடு, மதம், பண்பாடு, ஆகியவற்றுக்கும் அதுவே நடுநாயகமாக இருந்தது. அங்கே இம்மொழி மிக்க வளர்ச்சி பெற்றுவந்ததாகத் தெரிகிறது. வேறு வேருக வழங்கப்பட்டு வந்த இடைக்கால இந்தோ-ஆரியப் பிராந்திய மொழிகளையும், இந்திய நாட்டு மொழிகள் பிறவற்றையும், நம் நாட்டுக்குப் புறம்பான நாடுகளின் மொழிகளையும், பேசிவந்த பலவகை

மக்கள் அங்கே திரண்டு கூடினார்கள். ஆகையால், இந்தியா முழுவதற்கும் பொதுவான மொழி ஒன்று விரைவில் தோன்றுவது அப்போது இன்றியமையாததாக இருந்தது. இந்தோ-ஆரிய மொழியைத் தாய்மொழியாகக் கொள்ளாத மக்கள் பாலி மொழியை—குறிப்பாக அதனுடைய பிற்கால வடிவத்தில்—வழங்கி வந்தனர் என்பதை இங்கே நினைவு படுத்திக்கொள்வது நன்று.

இந்தியாவில் எப்பொழுதுமே திராவிட மொழி மற்றொரு மிக முக்கியமான மொழி-மூலமாக உள்ளது. வடமொழியில் காணும் சொல்-வடிவங்களில் பல, திராவிட மொழியிலிருந்து வந்தவை. வடமொழி அமைப்பின் வளர்ச்சியில் திராவிட மொழிக்கு உள்ள பங்கு கவனித்தற்கு உரியது; அவ்வாறு அன்று என்று அதை உதறித் தள்ள முடியாது. பண்டைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியாக மாறியதற்குக் காரணமாக இருந்த சூழ்நிலைகள் பெரும்பாலும், பேரளவிலும், திராவிடப் பேச்சு மொழிகளின் தாக்குறவால் உண்டாயின என்று கருதுவதற்கு இடம் உண்டு. கிறிஸ்துவின் காலத்தை அடுத்து முந்திய சில நூற்றாண்டுகளில்தான் இவ்வாறு வடமொழியின் உள்ளே திராவிடச் சொற்கள் மிகுதியாகப் புகுந்தன என்பதைப் பலரும் ஒப்புகிறார்கள். இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி வளர்ந்து அமைந்த காலம் இதுவே ஆகும். ஆகவே, திராவிட மொழியின் ஆதிக்கம் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் உள்ளிருந்தவாறே செலுத்தப்பட்டு, அதை இயக்கிவந்தது. வங்காளி மொழியிலும், அதனோடு உடன் பிறப்பு உடைய இந்தோ-ஆரியப் பேச்சு மொழிகள் பலவற்றிலும் திராவிட மொழியின் தாக்குறவு பெரும்பான்மையும் ஒரு பரம்பரைப் பண்பாக மட்டுமே காணப்படுகிறது.

நமது நாட்டு மொழிகளின் மூன்றாவது மூலமாக உள்ளது ஆஸ்திரோ-ஆசிய மொழி. இதன் ஆதிக்கமும் திராவிட மொழி செலுத்தியுள்ள ஆதிக்கத்தைப் போலவே முக்கியமானது. என்றாலும், ஆஸ்திரோ-ஆசிய மொழி இந்தோ-ஆரிய மொழியின்மீது செலுத்திய ஆதிக்கத்தின் அளவு இன்னது என்று முற்றும் உறுதியாக இன்னும் அளந்தறியப் படவில்லை. மிக மிகத் தேவையான எத்தனையோ சொல்-வடிவங்கள் அதிலிருந்து கடன்வாங்கப்பட்டன என்பது வெளிப்படை. ஆயினும், இந்திய நாட்டில் வழங்கிவந்த ஆஸ்திரோ-ஆசியப் பேச்சு-மொழி இலக்கிய வடிவத்தில் எக்காலத்திலும் பதிவு பெறவில்லை. எவ்வகையான பதிவுச் சான்றும் இல்லாதபடியால், இந்தோ-ஆரிய மொழியின் ஒலி

-இயலின்மீதும் இலக்கணத்தின்மீதும் அம்மொழி செலுத்தியுள்ள ஆதிக்கத்தின் அளவைத் திருத்தமாக மதிப்பிட இப்போது யாதொரு வழியும் இல்லை. எனினும், இந்தோ-ஆரிய இலக்கியத்தின் உள்ளுறை பொருளாகவும் கருத்தாகவும் இருப்பவைகளில் பல, அடிப்படையில், ஆஸ்திரோ-ஆசிய ஆதாரங்களிலிருந்து பெறப்பட்டவை என்பதை மறுக்க முடியாது.

இந்திய மொழிகளின் நான்காவது மூலமாக உள்ளது திபேத்திய-சீன மொழி. இந்தோ-ஆரிய மொழியின் மீது அதன் ஆதிக்கம், மற்ற மூன்றும் செலுத்தியதைப் போல், அவ்வளவு மிகுதியாகச் செலுத்தப்பட வில்லை. அது ஒரு சில சொற்களைக் கடனாக அளித்ததைத் தவிர, வேறொன்றையும் செய்யவில்லை. இமயமலையின் அடிவாரக் குன்றுகளை அடுத்த பிரதேசங்களில் புதுக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழிகளில் சில பேசப்பட்டுள்ளன. அவற்றின்மீது திபேத்திய - சீன மொழி மிக்க ஆதிக்கம் செலுத்தியிருக்கிறது என்பது தெரிகிறது. ஆயினும், அந்தப் புதிய மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் கூட இந்தோ - ஆரிய மொழியின் அமைப்பே காணப்பட்டது. அஸ்ஸாமிய மொழியிலும் அதை அடுத்துள்ள சில வங்காளிப் பிராந்திய மொழிகளிலும் காணப்படும் சொற்களின் ஒலி இயல் திபேத்திய - சீன மொழியினால் ஒரு சிறிது மாறுபட்டது. இதைத் தவிர, அம் மொழியினால், இந்தோ - ஆரிய மொழியின் அடிப்படை அமைப்பில் வேறு எவ்வித மான மாறுதலும் ஏற்படவில்லை.

இந்தோ-ஆரிய மொழியின் வளர்ச்சியை, அதன் மிகப் பழமையான வடிவம் முதற்கொண்டு அதன் கடைசி வடிவம் வரையில், கவனித்தால், அது சிற்சில படிகளாக அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். அவை வருமாறு:

அ. பண்டைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி.

(1) பேச்சு மொழி, (2) இலக்கிய மொழி (அதாவது, வேதங்களிலும் பண்டைக் கால வடமொழிப் பேரிலக்கியங்களிலும் காணும் மொழி), (3) கலப்பு வடமொழி.

ஆ. இடைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழி — இது பண்டைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழியிலிருந்து படிப்படியாக வளர்ச்சியுற்றது. இதிலும் மூன்று படிகளைக் காண்கிறோம். (1) முதலாம் இடைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழியும் — இதுவே அசோகரின் கல்வெட்டுக்களிலும் வேறு பல பண்டைக் கல்வெட்டுக்களிலும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது—

பாலி மொழியும், (2) இரண்டாம் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி (அதாவது, பிராகிருத மொழிகள்—மகாராஷ்டிரி, சௌரஸேனி, பைசாசி, அர்த்தமாகதி, மாகதி, என்பவை இவற்றைச் சார்ந்தவை), (3) மூன்றும் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி—அபப்பிரம்சமும், அதன் பிற்கால வடிவமான லௌகிகம் எனப்படும் அபப்பிரஷ்டமும் (இதுவே அவஹட்டம் எனப்படுவது).

இ. புதுக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி—இது அபப்பிரம்சத்திலிருந்தும் லௌகிகத்திலிருந்தும் தோன்றி வளர்ந்தது. இக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழிகளாகிய அஸ்ஸாமிய மொழி, அவதி, வங்காளி, போஜ்புரி, குஜராத்தி, காஷ்மீரி, மராத்தி, மைதிலி, நேபாளி, ஒரியா, பஞ்சாபி, ராஜஸ்தானி, ஸிந்தி, முதலியவை இதைச் சார்ந்தவை.

வடமொழியைப் போலவே, அபப்பிரம்ச-அவஹட்ட மொழியும் ஓர் இலக்கிய மொழியாக இருந்தது. இப்பொழுது நமக்குக் கிடைக்கும் பதிவுகளில் காணும் அதன் வடிவங்களில் பிரதேசத்துக்குப் பிரதேசம் அதிக வேற்றுமைகள் இல்லை. குஜராத்தில் இயற்றப்பட்ட கவிதைகளிலும் வங்காளத்தில் இயற்றப்பட்ட கவிதைகளிலும் வழங்கும் மொழிகள் கிட்டத்தட்ட ஒரே வடிவம் உள்ளவையாகக் காணப்படுகின்றன. ஆனால், பேச்சு மொழியோ வெவ்வேறு பிரதேசங்களில் உள்ள மொழிச் சூழ்நிலைகளாலும், இனச் சூழ்நிலைகளாலும் மாறி அமையும் இயல்பை உடையது. ஆதலால், அது வெவ்வேறான பிரதேசங்களில் வெவ்வேறான தன்மைகளை மேற்கொண்டது. இறுதியில், வெவ்வேறான புதுக்கால இந்தோ-ஆரியப் பிரதேச மொழிகளாக உருப்பெற்றது. ஆனால், இவ்வாறு தோன்றியுள்ள புதுக்கால இந்தோ-ஆரியப் பேச்சு-மொழிகள் எல்லாம் ஒரே சமகாலத்தில் ஒருங்கே உதித்தெழுந்து தோன்றிய மொழிகள் அல்ல. வங்காளி மொழி உள்பட, அவற்றுள் சில மொழிகள் தோன்றிய காலத்தை, எவ்வளவு பிற்பட மதித்தாலும், 10-ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதிக்குப் பிந்திய காலம் என்று சொல்ல முடியாது.

வங்காளி மொழி அபப்பிரம்ச-அவஹட்ட-த்திலிருந்து தோன்றியபின், ஒன்றின்பின் ஒன்றாக ஏற்பட்ட இரண்டு வளர்ச்சிப் படிகளை அதில் காணலாம். அவற்றைப் பழங்கால வங்காளி மொழி என்றும், இடைக்கால வங்காளி மொழி என்றும் சொல்லலாம். அம் மொழி இப்போது அதன்

மூன்ருவது படியில், அதாவது நவீனகாலப் படியில், இருக்கிறது. பழங்கால வங்காளி என்னும் படி சுமாராக 950 முதல் 1350 வரை நீடித்திருந்தது. இடைக்கால வங்காளி மொழி என்னும் படி 1350 முதல் 1800 வரை நீடித்திருந்தது. நவீன வங்காளி மொழி என்னும் படி 1800ல் தொடங்கியிருக்கிறது. இடைக்கால வங்காளி மொழி என்னும் படியில் முற்பட்டது, பிற்பட்டது என்னும் இரண்டு அடுக்குகள் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன. இடைக்கால வங்காளி மொழியின் முற்பட்ட படி 1350 முதல் 1500 வரையிலும், அம் மொழியின் பிற்பட்ட படி 1500 முதல் 1800 வரையிலும் நீடித்திருந்தன. பிற்பட்ட இடைக்கால வங்காளி மொழியை முற்பட்ட இடைக்கால வங்காளி மொழியிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டும் சிறப்பியல்புகள் மூன்று. அவை யாவன:- (1) பெயர்ச் சொற்களுக்கும் இடப் பெயர்களுக்கும் பன்மையில் வேற்றுமை உருபுகளை அமைத்துக்கொண்டது, ஒன்று; (2) முற்று வினையில் எண்ணைக் குறிக்கும் உறுப்பை மறையவிட்டதும், மிருபத வினைச்சொல்லை அமைத்துக்கொண்டதுமாக, இரண்டு; (3) ஏராளமான பாரசிகச் சொற்களை மொழியில் கலக்க இடங் கொடுத்தது, மூன்று.

இடைக்கால வங்காளி மொழி நிலவிய காலம் முழுவதிலும் கவிதைத் துறையில் தனிப்பட்ட ஒருவகை மொழி, அதாவது ஒரு பரிபாஷை, கையாளப்பட்டு வந்திருக்கக் காண்கிறோம். அது மிகப் பெரும்பான்மையும் வைணவ சமயத் தனிநிலைச் செய்யுள்களைப் பாடிய கவிகளால் மிக்கு வழங்கப்பட்டது. இந்தக் கவிதைக்கே உரியதான இம் மொழிக்கு (அல்லது செயற்கைச் சங்கேத மொழிக்கு) 'பிரஜபுலி' என்பது பெயர். 'விரஜம்' எனப்படும் பிருந்தாவனத்தில் வழங்கிய மொழி என்பதே இச் சொல்லின் பொருள். இந்த மொழியை வழங்கியவர்கள் வங்காளி ஆசிரியர்கள் மட்டும் அல்லர். அஸ்ஸாம் மாநிலத்து வைணவக் கவிகளும், ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்து பக்தர்கள் சிலரும் கூடப் பிரஜபுலி மொழியையே வழங்கினர்கள். அவஹட்ட மொழியில் உள்ள கவிதை மரபை அடிப்படையாகக் கொண்டது இம் மொழி. முதன் முதலில் தோன்றிய உமாபதி, வித்யாபதி என்னும் மைதிலி மொழிக் கவிஞர்கள் வகுத்த மரபுமுறை இதை வளம் பெறச் செய்து, இதற்கு வலிமை ஊட்டியது. இந்தச் செயற்கை மொழியை வழங்கும் முறையை முதன் முதலில் கையாண்டவர்கள் இவர்களே ஆவர். பிராந்திய மொழியின் ஆதிக்கமும் ஓரளவு இதற்குத் துணை செய்தது என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால், அந்த ஆதிக்கம் இடைக்கால வங்காளி மொழி நிலவிய காலத்தின் இறுதிப்

பகுதியில்தான் தலைதூக்கியது. பிரஜபுலியை வழங்கும் மரபு இடைக்கால வங்காளி மொழி மறைந்தபோது அதோடுகூட அற்றுப்போக வில்லை. வைணவக் கவிதையின் மரபுமுறை வலிமை குன்றாது நிலைத்துவந்த காரணத்தால், அது 19-ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசிவரை அழியாமல் தங்கியிருந்தது. அந்த மொழியைக் கையாண்ட பெரும் புலவர்களின் வரிசையில் அதைக் கடைசியாக வழங்கியவர் இளைய வயதினரான ரவீந்திரநாத் தாகூர். அவர் முதன் முதலில் எழுதிய இன்னிசைத் தனிநிலைப் பாடல்களில் நன்றாக அமைந்து பயனளித்தவை எவை எனில், அவர் 'பானுசிம்ஹன்' என்னும் புனைபெயரோடு எழுதிய பிரஜபுலி மொழிப் பாடல்களே.

வங்காளி மொழியில் நமக்குக் கிடைத்துள்ள பதிவுகள் மிகச் சிலவே. அவை ஹரப்பிரசாத சாஸ்திரியால் நேபாளத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்ட ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியில் எழுதப்பட்ட 'சர்யா' என்னும் தத்துவ சாஸ்திரப் பாடல்களும்; சிற் சில பழைய நூல்களிலும், அவற்றின் உரைகளிலும், மேற்கோளாகக் கூறப்பட்ட சிற்சில தத்துவ சாஸ்திரப் பாடல்கள், பாக்கள், ஆகியவற்றின் சிதைந்த பகுதிகளும்; 'அமரகோசம்' என்னும் நிகண்டுக்கு ஸர்வாநந்தர் எழுதிய உரையில் காணப்படும் சுமார் நானூறு சொற்களும்; ஒன்பதாவது நூற்றாண்டுக்கும் பதின்மூன்றாவது நூற்றாண்டுக்கும் இடையே உள்ள காலத்தைச் சார்ந்த செப்புப் பட்டயங்கள் எனப்படும் சாசனங்களில் காணப்படும் சிற்சில இடப் பெயர்களும், வேறு சில தனிச் சொற்களும் ஆகியவைகளைத் தவிர வேறில்லை.

'சர்யா' என்னும் பாடல்களில் கையாளப்பட்டுள்ள மொழியில் அவஹட்டத்தின் சிற்சில அம்சங்கள் அழியாமல் இன்றளவும் தங்கி நிற்கக் காண்கிறோம். இது நாம் எதிர்பார்க்கக்கூடிய நிலையே ஆகும். ஏனெனில், அந்தக் காலத்தில், வடமொழியைத் தவிர, இலக்கிய மொழியாக வழங்கியது அவஹட்டம் ஒன்றே அன்றி வேறில்லை. மேலும், அப் பாடல்களை எழுதியவர்களில் சிலர் அவஹட்டத்தில் மட்டும் அன்றி வடமொழியிலும் எழுதி வந்தார்கள்.

'சர்யா' என்னும் பாடல்களின் மொழியானது அடிப்படையில் மக்கள் பேசும் பிராந்திய மொழியே; ஆயினும், அது ஓரளவு இலக்கிய மொழியின் பண்புகள் சிலவற்றையும் கொண்டிருந்தது. அந்தக் காலத்தில் வழங்கிவந்த பிராந்திய மொழிகளுள் முக்கியமானது மேற்கு வங்காளி மொழிதான் என்று தோன்றுகிறது. ஆனால் அம் மொழியிலும் இடத்துக்கு இடம் உள்ள வேறுபாடுகளின் கூறுகள் நிரம்பக் காணப்படுகின்றன. ஆதலால், அந்த மொழியில் எழுதிய கவிகள் மேற்கு

வங்காளத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் மட்டும் அல்லர் என்பது தெரிகிறது.

மொத்தமாக நோக்கும்போது, இடைக்கால வங்காளி மொழி, அதன் அடிப்படையில், பெரும்பான்மையும் மேற்கு வங்காளத்துப் பிராந்திய மொழியை ஆதாரமாகக் கொண்டது என்றும், வங்காளம் முழுதும் வழங்கிய இலக்கிய மொழி அதுவே என்றும் சொல்லலாம். ஆனால், முதலில் எழுதத் தலைப்பட்ட எழுத்தாளர்கள் நாட்டின் வெவ்வேறு பகுதிகளிலும் அதன் எல்லைப் புறங்களிலும் வாழ்ந்தவர்கள். தங்கள் தங்கள் பிராந்தியங்களில் வழங்கிய சொல்-வடிவங்களையும், மரபு-மொழிகளையும், வழக்காறுகளையும் கையாள அவர்கள் சிறிதும் தயங்கவில்லை. இதற்கு ஓர் உதாரணம் காட்ட முடியும். சைதன்னியரைப் பின்பற்றியவர்களில் சிலர் மிக்க செல்வாக்கு உடையவர்களாக இருந்தார்கள். அவர்களில் பலர் சில்ஹெட்டையும் சிட்டகாங்கையும் சேர்ந்தவர்கள். அந்த அந்தப் பிரதேசங்களில் வாழ்ந்த பிராந்திய மொழியினர்களின் பேச்சில் வழங்கி வந்த எத்தனையோ சொற்கள் அவர்களுடைய கவிதைகளின் மூலமாக மொழியின் உள்ளே எழுத்து வடிவத்திலும் புகுந்து இடம் பெற்றன. அம் மொழிகளில் வழங்கிய சொற்களில் அடிப்படையானவை எனத் தகும் பல சொற்கள் வடமொழியிலிருந்து பெறப்பட்டவை. அவை அம் மொழிகளின் பரம்பரைச் செல்வமாகக் கருதப்பட்டன. இவற்றைத் தவிர, வடமொழிச் சொற்கள் வேறு பலவும் நாளடைவில் அவற்றுள் தங்குதடை இல்லாமல் பாய்ந்து கலந்து வந்தன. மேலும், மக்கள் சலிக்காமல் கேட்க விரும்பிய புராணக் கதைகளும் இதிகாசக் கதைகளுமே இடைக்கால வங்காளி இலக்கியத்தின் முக்கிய இலக்கிய விஷயங்களாக இருந்தன. அவற்றின் மூலமாகவும் வடமொழிச் சொற்கள் நிரம்ப வந்து சேர்ந்தன. இவ்வாறு வடமொழியிலிருந்து சொற்களைப் பெருவாரியாகக் கடன்வாங்கிய செயல் இலக்கிய மொழியைத் திறமைமிக்கும் வலிமையுற்றும் வரச் செய்தது என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால், அதே செயல் இலக்கிய மொழியையும் பேச்சு மொழியையும் பிரித்து, அவற்றின் இடையே உள்ள வேற்றுமையை மேன்மேலும் மிகச் செய்யவும் ஏதுவாக இருந்தது.

மொழிகள் இவ்வாறு ஒன்றைவிட்டு ஒன்று விலகிவந்த போக்குக்கு முதலில் ஒரு சிறு தடை ஏற்பட்டது. மெல்ல மெல்ல, எனினும் மேன்மேலும் மிகுந்துவரும் அளவில், பாரசீகச் சொற்கள்—அரபுச் சொற்களோடும் ஒருசில துருக்கிச் சொற்களோடும்கூட—அம் மொழிகளை ஊடுருவி,

அவற்ருேடு கலந்து வந்ததே இந்தத் தடைக்குக் காரணம். இந்தக் கலப்பினுல் மொழியின் இலக்கிய வடிவமும் பேச்சு வடிவமும் ஒன்றைவிட்டு ஒன்று அதிகம் விலகாமல், ஓரளவு நெருங்கிவந்தன. வங்காளம் சுதந்திரமுள்ள இராச்சியமாக இருந்தவரையில், நடைமுறைச் செயல்களுக்கு இன்றியமையாத் தேவைகளாக இருந்த சொற்கள் மட்டுமே பாரசீக மொழியிலிருந்து கடனுக வாங்கப்பட்டன; மற்றவை ஒன்றும் கடனுக வாங்கப்பட வில்லை. ஆதலால் அப்படிப் புகுந்த சொற்களின் எண்ணும் ஒரு வரம்பிற்கு உட்பட்டதாகவே இருந்துவந்தது. ஆனுல், பதினுரும் நூற்ருண்டின் பிற்பகுதி முதல், அதாவது வங்காளத்தை அக்பர் தமது இராச்சியத்தின் உறுப்பாக இணைத்தது முதல், வங்காளிச் சொல்-தொகுதி யோடு அயல் மொழிகள் கலப்பதைத் தடுப்பதற்கு யாதொரு காப்பு வேலியும் இல்லாமல் போயிற்று.

அதன்பின், நாட்டின் ஆட்சி, பெரும்பான்மையும், டில்லி யிலிருந்தும் ஆக்கிராவிலிருந்தும் வந்த முஸ்லிம் அதிகாரிகளின் கைவசம் ஆயிற்று. அவர்களுக்கு அந் நாட்டுப் பண்பாட்டின் மீது சிறிதும் அக்கறை இல்லை; அந் நாட்டின் மொழியின் மீது யாதொரு கருத்தும் இல்லை. இது இயற்கைதானே? ஆட்சி, சட்டம், வாணிபம், ஆகிய துறைகளில் எல்லாம் பாரசீக மொழியே அரசாங்க மொழியாக இருந்துவந்தது. வாழ்க்கையில் முன்னேற விரும்பியவர்களும், சமூகத்தால் பெரியவர்கள் என்று பாராட்டப் பட்டவர்களும், ஆக்கிராவி லும் டில்லியிலும் நிலவிவந்த நாகரிக முறைகளுக்கு உள்ள டங்கி நடந்தார்கள். மேலும், உள்-நாட்டின் பல பகுதிகளுக் கும் இடையே போக்கு-வரவும் வாணிபமும் மிகுந்தும், தடை யின்றியும், நடந்துவந்தன. பதினெட்டாம் நூற்ருண்டின் நடுப் பகுதி வரை, அதாவது, அந்த மாநிலத்தின் ஆட்சியை ஆங்கிலேயர் மேற்கொள்ளும் வரை, பாரசீகச் சொற்கள் மேன்மேலும், மிக அதிகமாகவும் வங்காளி மொழியோடு கலந்துவந்தன. ஆனுல் அதற்குள், இன்றியமையாதவை என்ருே, கிட்டத்தட்ட இன்றியமையாதவை என்ருே, கருதத் தகும் இரண்டாயிரத்துக்கு மேற்பட்ட அயல்மொழிச் சொற் களை வங்காளி மொழி தனதாக்கிக் கொண்டுவிட்டது. பாரசீக இலக்கணத்திலிருந்தும் அராபிய இலக்கணத்திலிருந் தும் இரண்டொரு புதிய வேற்றுமை உருபுகளையும் சேர்த்துக் கொண்டுவிட்டது. அப்போது எழுதப்பட்ட பத்திரங்களில் காணும் உரைநடையின் வக்கணையும் வாசகமும் வங்காளி மொழி-மரபை எத்துணை பின்பற்றியிருந்தனவோ அத்துணை அளவில் பாரசீக மொழி-மரபையும் பின்பற்றியிருந்தன

என்று சொல்லலாம். பிறகு, ஆங்கிலச் சொற்களும் வங்காளி மொழியால் ஏற்கப்படத் தொடங்கின. வாணிபத் துறையிலும் நீதித் துறையிலும் ஆட்சிக்கு மிக மிகத் தேவையாக இருந்த சொற்கள் மட்டுமே முதலில் மொழியில் இடம் பெற்றன. பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் நான்காம் பத்தாண்டு வரை (1838 வரை என்று திருத்தமாகக் கூறலாம்) பாரசிக மொழி பெற்றிருந்த உயர்நிலையும் செலுத்திவந்த ஆதிக்கமும் சற்றும் குன்றுமல் இருந்தன. ஆனல், சட்டத் துறையிலும், நிலவரு வாய்த் துறையிலும், ஆட்சித் துறையிலும் அதுவரை பாரசீக மொழி பெற்றிருந்த பதவியை, அந்த ஆண்டு முதல், வங்காளி மொழியும் ஆங்கில மொழியும் நீக்கின; அந்தப் பதவியைத் தாம் பெற்றன.

பதினுரும் நூற்றுண்டிலும் பதினேழாம் நூற்றுண்டிலும் மற்ருேர் ஐரோப்பிய மொழியும வங்காளி மொழிக்கு இன்றியமையாத் தேவையாகக் காணப்பட்ட சொற்களை அளித்தது. அச் சொற்களும் ஒரு சில அல்ல. இவ்வாறு உதவிய மொழி போர்த்துகீசிய மொழி. போர்த்துகல் நாட்டு வணிகர்களும் துணிவு மிக்க மக்களும் எத்தனையோ புதிய வாணிபப் பண்டங்களை நமது நாட்டுக்குக் கொணர்ந்தனர். அப் பண்டங்களும், அவற்றுக்கு அவர்கள் இட்டிருந்த போர்த்துகிசியப் பெயர்களும், நமது நாட்டில் வந்து ஒன்ருக இறங்கின; இங்கு நிலையாகத் தங்கிவிட்டன. போர்த்துகல் நாட்டு மதபோதகர்கள் தங்களுடைய கிறிஸது மதத்தை வங்காளத்துக்குக் கொணர்ந்தனர். அதனுல், திருச்சபை, தெய்வ வழிபாடு, ஆகிய துறைகளைச் சார்ந்த பல போர்த்துகிசியச் சொற்களும் அம் மதத்தோடு கூடவே அந் நாட்டில் இடம் பெற்றன. கத்தோலிக மதத்தைத் தழுவிய வங்காள மக்களால் இச் சொற்கள் பெரிதும் வழங்கப்பட்டன. 'கிர்ஜா' (திருச்சபை), 'பாதிரி' (கிறிஸ்துவ மத குரு), என்னும் இரண்டு சொற்களைத் தவிர, மற்றவை எல்லாம் பொது மக்கள் வழங்கிய சொற்களோடு கலந்து ஆட்சி பெறவில்லை.

ஆங்கில ஆதிக்கமும் ஆட்சியும் வலிமைபெற்ற பின்பும், ஆங்கிலக் கல்வி எங்கும் பரவிய பின்பும் ஆங்கில மொழி மேன்மேலும் மிகுந்து வரும் ஆதிக்கத்தை வங்காளி மொழியின்மீது செலுத்தத் தொடங்கிற்று. இந்த ஆதிக்கம் முக்கியமாக இரண்டு துறைகளில் நன்கு காணப்படுகிறது. வங்காளி மொழியில் புதுக் கருத்துக்களுக்கு ஈடான சொற்களோ ஏறக்குறைய ஈடான சொற்களோ, இல்லாதபோது அவற்றைக் குறிக்கும் ஆங்கிலச் சொற்களையும், வங்காளத்தில் முன்னர் அறியப்படாமலிருந்த புதிய பொருள்களின் பெயர்

களாக வழங்கிய ஆங்கிலச் சொற்களேயும், ஏற்றுக் கொண்ட துறை, ஒன்று. ஆங்கில மொழி, ஆங்கில இலக்கியம், ஆகியவற்றின் மரபுகளால் (இந்த ஆதிக்கம் நேர்முகமாகச் செலுத்தப்படவில்லை) வங்காளி இலக்கியத்தின் உரைநடை வளர்ச்சியுற்ற துறை, மற்ருென்று. வங்காளி மொழி ஆங்கில மொழி-மரபுகளே வேண்டும் என்றே பின்பற்றவோ, கடன் வாங்கவோ, இல்லை. இதைப் பற்றி ஐயமே வேண்டாம். ஆயினும், இக்கால வங்காளி மொழியில் ஆங்கில மொழியின் சிந்தனை முறையினுலும் போக்கினுலும் தூண்டப்பட்டு அமைந்த எத்தனேயோ சொல்-வழக்குகளும், வாசக வாக்கிய அமைப்பு களும், மலிந்து கிடக்கக் காண்கிருேம்.

வங்காளி மொழி நான்கு முக்கியப் பிரதேசங்களேச் சார்ந்த பிராந்திய மொழி வகைகளே உடையதாக இருந்தது என்பது பதினேழாம் நூற்ருண்டு முதல் தெளிவாகத் தெரிகிறது. அவை (1) மேற்கு வங்காளப் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த பிராந்திய மொழிகள்; (2) வடக்கு வங்காளப் பிராந்திய மொழிகள்; (3) வடகிழக்கு வங்காளப் பிராந்திய மொழிகள் (பழங் கால அஸ்ஸாமிய மொழிகளும் இவற்ருேடு முன்ஞெரு காலத்தில் நெருங்கிய உறவு கொண்டவையாய் இருந்தன); (4) கிழக்கு வங்காளம், தென்கிழக்கு வங்காளம், ஆகியவற்றைச் சார்ந்த பிராந்திய மொழிகள்;—என்பவை ஆகும். இந் நான்கில் முதல் இரண்டு வகைகளுக்கும் இடையேயுள்ள வேற்றுமை எப்பொழுதும் பளிச்சென்று தோன்றக் காணும். தொடக்கத்தில், மேற்கு வங்காளத்திலும் வடக்கு வங்காளத்திலும் பேசப்பட்ட பிராந்திய மொழி அநேகமாக ஒன்ருகவே இருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. மூன்ருவது பிராந்திய வகையைப் பார்த்தால், ஆரிய மொழி அல்லாத வேறு சில அண்டைப் பேச்சு மொழிகளின் தாக்குறவு அதற்கு இருந்திருக்கலாமோ என்று நினேக்கவேண்டி யிருக்கிறது. தென்கிழக்கு வங்காளப் பிராந்திய மொழியின் கிளேமொழியில் தனிப்பட்ட ஓர் ஒலி-இயல் வளர்ச்சியைக் காண்கிருேம். திபேத்து-பர்மாப் பேச்சு-மொழிகளால் அது மிக்க தாக்குறவைப் பெற்றபடியால்தான் அதன் ஒலியியல் இவ்வாறு மாறி யிருக்கிறது. கிழக்கு வங்காளப் பிராந்திய மொழியின் கிளே-மொழிக்கும் மேற்கு வங்காளப் பிராந்திய மொழியின் கிளே-மொழிக்கும் இடையே சிற்சில உறவுகள் காணப்படுகின்றன. மேல்-வகுப்பு மக்கள் பலர் மேற்கிலிருந்து கிழக்கு நோக்கிப் பயணமாகிக் குடியேறி வந்ததால்தான் இவ்வாருன நிலே ஏற்பட்டது.

இக் காலத்தில், வங்காளியில் இரண்டு இலக்கிய நடைகள் இருக்கின்றன. ஒன்று 'ஸாது-பாஷா' (திருந்திய மொழி, அல்லது அழகிய மொழி) என்றும், மற்றொன்று 'சலித்-பாஷா' (நடை-முறை மொழி) என்றும், சொல்லப் படுகின்றன. முன் வகை பதினாறும் நூற்றாண்டில் வழங்கிய இடைக்கால வங்காளியை அடிப்படையாகக் கொண்டதும் மரபு-முறையில் வந்ததுமான இலக்கிய நடை. பின் வகை இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட மொழி. இது ஹுக்ளி ஆற்றின் கீழ்க் கரைப் பிரதேசங்களை அடுத்த மாவட்டங்களிலிருந்து முன்னர் வந்து குடியேறிய கற்றறி மக்களால் இயற்றப்பட்டது; கல்கத்தாவில் பேசப்பட்டுவந்த திருந்திய பிராந்திய மொழியின் வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இந்த வடிவமே பலரும் பேசும் 'கட்டளைப் பேச்சு மொழி'. இந்த இரண்டு வகை இலக்கிய நடைகளுக்கும் இடையே பளிச்சென்று தெரியும் அளவுக்கு வேற்றுமைகள் இல்லை. இவ் இரண்டிலும் வழங்கும் சொற்கள் எல்லாம் கிட்டத்தட்ட ஒன்று போலவே இருக்கின்றன. இடப் பெயர்ச் சொல், வினைச் சொல், ஆகியவற்றின் வடிவங்களில்தான் இவ் இரண்டுக்கும் உள்ள வேற்றுமையைக் காணலாம். ஸாது-பாஷையில் பழைய, கம்பீரமான வடிவங்களும், சலித் பாஷையில் நவீன காலத்தைச் சேர்ந்த எளிய வடிவங்களும் வழங்குகின்றன. முந்திய வகை, அகராதிச் சொற்களையும் வட மொழியில் வழங்கி வருபவவைகளைப் போன்ற தொகைச் சொற்களையும், நாடி வழங்குகிறது. பிந்திய வகையோ பேச்சு-மொழிச் சொற்கள், சொல்-தொடர்கள், மரபு வழக்குக்கள், முதலியவைகளையே மிகுதியாகக் கையாளுகிறது. முதல் உலக மகா யுத்தத்தின் தொடக்க ஆண்டுகளில் ரவீந்திரநாத் தாகுர் ஊக்க, அதற்கு இணங்கிய பிரமத சௌதுரி, சலித்-பாஷையைத்தான் வழங்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை மேற்கொண்டார். பின்னர், விரைவில், தாகுரும் ஸாது-பாஷையை வழங்கி வருவதைப் பெரும்பான்மையும் விட்டுவிட்டார். மரபாக வழங்கிவந்த இலக்கிய நடையினால் கவர்ச்சியுறாமலும், அதன் மீது தனிப் பற்றுக் கொள்ளாமலும், இருந்த எழுத்தாளர்கள் பலரும் அப்போது பெரும்பாலும் சலித்-பாஷையையே விரும்பிக் கையாண்டு வந்தனர். எழுதுவதற்கு ஸாது-பாஷை எப்பொழுதுமே எளிதானது. ஆயினும், அதன் பொருள் தெளிவற்று, மங்கி மறைந்தது போலவும், அதன் கவிதை-ஓசை அயர்ந்து சோர்ந்தது போலவும் காணப் படுகின்றன.

மற்ற எல்லா இந்திய லிபிகளையும் (எழுத்து-வடிவங்களையும்) போலவே வங்காளி லிபியும் அசோகரின் கல்வெட்டுக்களில் காணும் பிராமி லிபியிலிருந்துதான் தொடக்கத்தில் உண்டாயிற்று. அசோகரின் கல்வெட்டுக்களில் காணும் மோரிய நெடுங்கணக்கில் வடக்கு வகை, தெற்கு வகை, என்னும் இரண்டு வகைகள் இருக்கக் காண்கிறோம். குப்த சாம்ராச்சியத்தில் வழங்கிய வட இந்திய நெடுங்கணக்கு வடக்கத்தியப் பிராமியிலிருந்து வளர்ச்சிபெற்றது. இதில் கிழக்கத்திய வகை ஒன்றும் இருந்தது. அது கி. பி. 432ல் குமாரகுப்தர் காலத்தைச் சேர்ந்த 'தனைதா' செப்புப் பட்டயங்களில் காணப்படுகிறது. வங்காளத்தில் காணப்படும் இவ்வகைப் பதிவுகளில் இதுவே காலத்தால் முற்பட்டது. இந்தக் கிழக்கத்திய நெடுங்கணக்கு, படிப்படியாகப் பெற்றுள்ள வளர்ச்சிப் படிகளைத் தர்மபாலரின் 'கலிம்பூர்' தான-சாசனத்திலும் (இது எட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியைச் சார்ந்தது), மகிபாலரின் 'பங்கட்' தான-சாசனத்திலும் (இது பத்தாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியைச் சார்ந்தது) காணலாம். இந்தப் பிந்திய பட்டயத்தில் காணப்படும் எழுத்துக்களைப் பிரதம-வங்காளி எழுத்துக்கள் என்று கூறுவது பொருந்தும். முற்றும் திருந்திய இணைப்பு வடிவங்களையுடைய வங்காளி நெடுங்கணக்கு, பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில்தான் முதன்முதலாகக் காணப்படுகிறது. இதற்கு உதாரணங்களாக லக்ஷ்மணஸேனரின் 'தர்ப்பண்டிகி' தான - சாசனத்தையும், **யோகரத்னமாலா, பஞ்சரக்ஷா,** என்பவைகளின் கேம்பிரிட்ஜிலுள்ள கையெழுத்துப் பிரதிகளையும் (இவை கி. பி. 1200ஐச் சார்ந்தவை), கூறலாம். இவ்வாறு வங்காளி நெடுங்கணக்கின் வளர்ச்சியும், வங்காளி மொழியின் வளர்ச்சியும் ஏறக்குறையச் சமகாலத்திலேயே நிகழ்ந்தன என்று காண்கிறோம்.

பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு, வங்காளி நெடுங்கணக்கும் முறையாகவே வளர்ந்து வந்தது. எழுத்துக்களை வரைவதற்கு உரிய எழுது-பொருள்கள் காலப் போக்கில் மாறுபட்டு வரக் காண்கிறோம். நமது நாட்டில் முதலில் ஓலையிலும், பின்னர்க் காகிதத்திலும், எழுத்துக்கள் எழுதப்பட்டுவந்தன. அதனால், அவற்றுக்கு ஏற்ப எழுத்து வடிவங்கள் மாறின. எழுதும் முறைகள் மேன்மேலும் எளிதாகிவந்த காரணத்தாலும் அவை மாறின. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் முடிவுவரை எழுதும் முறையில் இரண்டு வகைகள், அல்லது போக்குக்கள், இருந்தன என்று சொல்லலாம். ஒன்று அலங்கார எழுத்து முறை; மற்றொன்று

சாமானிய எழுத்து முறை. பத்திரங்களையும் பதிவுகளையும் எழுதிவந்த எழுத்தாளர்களாலும், மதிப்பு மிக்க நூல்களைப் பிரதி செய்த பார்ப்பனப் புலவர்களாலும், அலங்கார எழுத்து முறை சிறப்பாக வளம்பெற்று வந்தது. பதினேழாம் நூற்றாண்டையும் அதற்குப் பிந்திய காலத்தையும் சேர்ந்த பெரும்பான்மை வங்காளிப் பிரதிகளில் எல்லாம் சாமானிய எழுத்துமுறையே காணப்படுகிறது. அலங்கார எழுத்து முறை பண்டைக் காலப் பாணியில் அமைந்திருந்தது. அது அப்படித்தானே இருக்க முடியும்? மைதிலி லிபியும் அந்த எழுத்துக்களும் அநேகமாக முற்றொருமை உடையவையாகக் காணப்பட்டன. நாகரி லிபிக்கும் அதற்கும் இடையே ஆதியில் இருந்த தொடர்பு அக் காலத்திலும்கூட அதிகம் மறைந்து போகவில்லை. வாசகர்களுக்கு மனமிருந்தால், பதினேழாவது நூற்றாண்டிலோ, பதினெட்டாவது நூற்றாண்டிலோ எழுதப் பட்ட **ஸ்ரீ கிருஷ்ண-கீர்த்தன்** என்னும் நூலின் கையெழுத்துப் பிரதியில் காணும் பழங்கால எழுத்துமுறையை, 1456ல் பிரதி செய்யப்பட்டதாயும் (பரோடாவிலிருந்து 1953ல் வெளி வந்த **ஷஷ்டி சதகம்** என்னும் நூலைப் பார்க்கவும்) ஸோம ஸுந்தரஸூரி எழுதியதாயும் உள்ள **பாலாவபோதலீ** என்னும் நூலின் நாகரி லிபிக் கையெழுத்துப் பிரதியோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்து, இதன் உண்மையை நேரில் தெரிந்துகொள்ளலாம்.

வங்காளி நெடுங்கணக்கு அதற்கு இப்போதுள்ள அச்சு வடிவத்தை 1778ல் பெற்றது. அந்த ஆண்டில்தான் சார்ல்ஸ் வில்கின்ஸ் என்பவர் வங்காளி அச்செழுத்துக்களை முதன் முதலாக வார்த்து இயற்றினர். அதற்குப் பிறகும்கூட, ஒருசில பண்டைக்கால வடிவங்கள் மறையாமல் தங்கி நின்றன. இவையும், இறுதியாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியில் நீக்கப்பட்டு, வேற்றுருவம் பெற்றுவிட்டன.

2.

பிராந்தியப் பேச்சு மொழிக்கு முற்பட்ட காலச் சூழ்நிலை

பண்டைக்கால இந்தோ-ஆரியப் பேச்சு மொழியின் நேர்ப் பரம்பரையில் வந்தது இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி. அது, மிகவும் முற்பட்ட அதன் தொடக்க வடிவத்தில் (நிலையில்), தனது மூதாதையிலிருந்து பேரளவில் வேறுபட்டுக் காணவில்லை. மொத்தமாகப் பார்ப்போமானால், காலத்தால் முற்பட்ட இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் தோற்றம், பேசப்பட்டு வந்த எளிய வடமொழியின் வடிவத்தை மிக நெருக்கமாக ஒத்திருப்பதைக் காண்போம். இவ் இரண்டு காட்சிகளும் நமக்குத் தெரியும். ஆயினும், சாமானிய மக்கள் வழங்கிவந்த இடைக்கால இந்தோ - ஆரியப் பேச்சு மொழிகளைக் கையாளும் வழக்கம் கி. மு. மூன்றும் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவையான அசோகரின் சாசனங்களில் தான் முதல்முதலில் தொடங்கி, கி. பி. மூன்றும், நான்காம், நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த ஷான்-ஷானில் (சீனத் துருக்கி ஸ்தானத்தில்) பொறிக்கப்பட்டுள்ள அதிகாரப் பத்திரங் கள் வரையில் உள்ள கல்வெட்டுப் பதிவுகளில் மட்டுமே தொடர்ந்து காண்கின்றன. சாமானிய மக்களால் வழங்கப் பட்டுவந்த பேச்சு மொழியை அரசாங்க நிர்வாகக் காரியங் களுக்கு உபயோகிக்கும் வழக்கம் நாட்டில் வடமேற்குப் பிரதேசத்தைத் தவிர வேறு எங்குமே, நெடுங் காலம்வரை, கையாளப்பட்டு வரவில்லை. விரைவிலேயே அதற்குப் போட்டியாக வடமொழி தோன்றித் தலைதூக்கத் தொடங்கி விட்டது. ஆனால் பண்டை நூல்களில் வழங்கப்பட்டுவந்த மொழிக்கும், சாமானிய மக்கள் பொதுப்பட வழங்கிவந்த பேச்சு மொழிக்கும் இடையே உள்ள போராட்டம் மிக நெடுங் காலம் நீடித்திருந்தது. கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண் டைச் சேர்ந்ததாயும், ருத்திரதாமனால் செதுக்கப்பட்டதாயும், உள்ள 'ஜுனகாட்' பாறைக் கல்வெட்டே வடமொழியில் செதுக்கப்பட்ட முதல் 'கல்வெட்டுத் துறைப் பதிவு. அது அக் காலத்தில் ஒன்றியாகத் தனித்துக் காண்கிறது. ஆன போதிலும், கி. மு. முதலாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கல் வெட்டுக்களிலும் பத்திரங்களிலும் வழங்கப்படும் இடைக்கால

இந்தோ-ஆரிய மொழியின்மீது வடமொழி செலுத்தி வந்த ஆதிக்கம், அதற்கு முன்னமேயே கண்கூடாகத் தெரியத் தொடங்கிவிட்டது. கலிங்க நாட்டு மன்னரான காரவேலர் செதுக்கிய கல்வெட்டைப் பார்த்தால், வடமொழியைப் பின் பற்றி அமைக்கப்பட்டதாயும், பாலி மொழியை மிக நெருங்க ஒத்திருப்பதாயும், உள்ள ஓர் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய இலக்கியப் பாணி அதில் தெளிவாகத் தெரிகிறது.

ஆதி காலத்தில், கல்வெட்டுப் பதிவுகளுக்குப் புறம்பாக மற்றெங்கும் காணக் கிடைக்கும் இந்தோ-ஆரிய மொழிகள் முழுதும் இலக்கியத் துறையைச் சார்ந்தவை. அவைகளின் அந்த இலக்கிய வடிவத்தில் வடமொழியின் ஆதிக்கத்தின் நிழல், சிறிதோ பெரிதோ, படிந்திருக்கக் காண்கிறோம். இந்து மதத்திலிருந்து வேறுபட்ட பௌத்த மதம், ஜைன மதம், என்னும் மதங்களில் பற்றுள்ளவர்களால்தான், இலக்கியத் தன்மை வாய்ந்த இந்த இடைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழி கள் முதன்முதலில் ஊக்கத்தோடு கையாளப்பட்டன. ஆயினும், அவர்கள் வடமொழியை முற்றும் புறக்கணிக்க வில்லை. பௌத்த மதத்தின் கிளைகளில் சிலவற்றைச் சார்ந்த வர்கள் வடமொழியை மட்டுமே கையாண்டார்கள். மற்றக் கிளைகளைச் சார்ந்தவர்கள் ஒருவகைக் கலப்பு மொழியை உப யோகித்தார்கள். அது பண்டை இந்தோ-ஆரிய மொழியும் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியும் கலந்த விசித்திரக் கலவை. பௌத்த - வடமொழி என்றோ அல்லது, கலப்பு-வட மொழி என்றோ, அது கூறப்பட்டு வந்தது. தேரவாடா கிளையைச் சார்ந்த ஹீனயான பௌத்தர்கள் பாலியைத் தவிர வேறெந்த மொழியையும் வளம்பெற வழங்கவில்லை என்று சொல்லலாம். ஜைனர்கள் அர்த்த - மாகதியிலும், பின்னர் அபப்பிரம்சத்திலும் எழுதி வந்தார்கள்.

பாலி என்பது இடைநாட்டுப் பிராந்திய மொழி ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அது ஒரு செயற்கைச் சங்கேத மொழி என்பதிலும், அயல் - மொழியையே தங்களது தாய் மொழியாகக் கொண்டுள்ள எழுத்தாளர்களால், பெரும் பான்மையும், தொடக்கத்திலேயே வளம்பெற அமைக்கப்பட்ட மொழி என்பதிலும் ஐயமில்லை. ஆயினும், தொடக்க காலப் பாலிக் கவிதைகளின் ஊடே, மக்களிடையே பரவியிருந்த ஆதி இடைக்கால இந்தோ - ஆரியக் கவிதைளில் அதிகம் மாற்று மல் எடுத்தாளப்பட்ட சில கவிதைகளும் அடங்கியிருக்கின்றன. இதற்கு ஒரு நல்ல உதாரணம் **தனிய - சுத்தம்** என்பது. தனி யன் (அதாவது கொழுத்த பண்ணைக்காரன்) ஒருவனுக்கும் புத்தருக்கும் இடையே நிகழ்ந்த பேச்சை அது கூறுகிறது.

2

மண்ணைச் சார்ந்த உயிர் வாழ்க்கை நலங்களைக் காட்டிலும் ஆன்மிகமான நலங்களே மேலானவை என்பது அதில் வற்புறுத்தப்படுகிறது. அந்தக் கவிதையின் அமைப்பானது இருக்கு - வேதத்தில் இருவர் பேசிக்கொள்வதாக அமைந்திருக்கும் இருக்குக்களின் நடையை ஒத்திருக்கிறது. அந்த சுத்தத்தின் முதல் இரண்டு பாக்களைக் கீழே மொழி பெயர்த்திருக்கிறோம்.

தனியன் : சோற்றைத் சமைத்துளேன்; பாலைக் கறந்துளேன்; பல்லாண்டுக் காலமாய் மஹிக் கரையில் வாழ்ந்துளேன்; எனது குடிசையை நன்கு வேய்ந்துளேன்; என் வீட்டிலே தூய தீயினை அவியாது காத்துளேன். தேவனே! (வருணனே!) நீ, இனி, உனது மனம்போல் பொழியலாம்!

புத்தர் : சினத்தை அறுத்துளேன்; காமத்தை ஒழித்துளேன்; ஓர் இரவு மட்டுமே மஹிக் கரையில் வாழ்ந்துளேன்; என் தலைக்கு மேல் ஒரு குடிசையும் வேய்ந்திலது; என் உடலிலே யாதொரு தீயும் எரிந்திலது. தேவனே! (வருணனே!) நீ, இனி, உனது மனம்போல் பொழியலாம்!

பஞ்ச - தந்திரத்தில் காணப்படும் பண்டைக் காலக் கதைகளுக்கு முன்பும் வழங்கப்பட்டுவந்த நீதிக் கதைகள் சிலவற்றை, அவற்றின் முந்தை வடிவத்திலேயே, பாலிக் கவிதை பாதுகாத்து வந்திருக்கிறது. இந்தக் கதைகளைத் தொகுத்தவர்களாகவோ, ஆராய்ந்து வெளியிட்டவர்களாகவோ, இருந்த பௌத்தர்கள் மதச் சார்புள்ள ஒரு வடிவத்தை இவற்றுக்கு அளித்தார்கள். அவர்கள் செய்தது என்ன என்றால், அக் கதைகளுள் ஒவ்வொன்றிலும் வரும் முக்கிய பாத்திரங்களை எல்லாம் முந்திய பிறவிகளில், அல்லது அவதாரங்களில், ஒரு விலங்காகவோ, மனிதனாகவோ, வடிவம் கொண்ட புத்தரோடு ஒற்றுமைப்படுத்தியதே ஆகும். இவ்வாறு அமைந்த இக் கதைகள் பௌத்த இலக்கியத்திலே, 'ஜாதகக் கதைகள்' —அதாவது (புத்தரின்) பிறவிக் கதைகள்—என்று சொல்லப்படுகின்றன.

பழமையான பௌத்த மதக் கிளைகளில் சில, தங்களுடைய தொடக்க கால மதநூல்களிலே, பௌத்த - வடமொழி எனப்படும் கலப்பு - மொழியையே வழங்கின. அத்தகைய நூல்களில் புகழ் பெற்றவை **மஹாவஸ்து, லலித - விஸ்தரம்** என்பவை. முந்திய நூலில், சுத்தநிபாதத்தில் காணப்

படும் பழைய பாலிக் கவிதைகளின் முற்பட்ட வடிவங்களின் சின்னங்களையும், ஜாதகக் கதைகள் சிலவற்றின் முற்பட்ட வடிவங்களின் சின்னங்களையும் காண்கிறோம். **லலித - விஸ்தரத்தில்** விருத்தப் பகுதிகளில் காணப்படும் மொழியும், விருத்த வகைகளும், வியக்கத் தக்கவையாக இருக்கின்றன. அபப்பிரம்சத்தோடு அவற்றுக்கு உள்ள நெருங்கிய உறவை அவை இரண்டிலும் காண்கிறோம்.

இடைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழியில், யாப்பிலக்கணக் கட்டுப்பாடு, இன்றி எழுதிய கவிதை ஒன்றே ஒன்று தான் நமக்குக் கிடைத்திருக்கிறது. அந்தப் பாட்டு மூன்று வரிகளால் அமைந்தது; கிழக்கத்திய, அல்லது கிழக்கு - நடுப் பிராந்திய, மொழியில் எழுதப்பட்டது. பிராகிருத இலக்கண ஆசிரியர்கள் மாகதி என்று கூறும் மொழியோடு அது முற்றும் ஒத்திருக்கிறது. சில காலத்துக்கு முன்வரை ஸர்குஜ இராச்சியம் என்று கூறப்பட்டுவந்த நாட்டைச் சார்ந்த ராம்கட் மலைகளில் காணும் குகையின் சுவர் ஒன்றில் அது செதுக்கப் பட்டுக் காண்கிறது. வேதத்தில் 'ஜகதி' என்று சொல்லப்படும் விருத்த வகையில் அந்தச் செய்யுள் அமைந்திருக்கிறது. தன் காதலியிடமிருந்து பிரிந்த காதலன் மனம் விட்டுக் கூறும் பேச்சாக அது காணப்படுகிறது. அதன் மொழி பெயர்ப்புப் பின் வருமாறு:

> **கோயிலின் நடனமாதாம் சுதனுகை தன்னைக் கோரிக்**
> **காதலே கொண்டான் கோலக் காசியில் வாழ்வான்—நல்ல**
> **நாணயம் ஆய்வான், தேவ தின்னன்என்ம்ஓர் பேரான்.**

இதில் காணும் எழுத்துக்களின் வடிவத்திலிருந்து இந்தக் கல்வெட்டு கி. மு. மூன்ரும் நூற்ருண்டைச் சார்ந்தது என்று ஊகிக்கப்படுகிறது.

ஆரிய மொழியைப் பேசிய இந்திய நாடு முழுவதிலும் வழங்கிப் பயன்படக் கூடிய பொது இலக்கிய வடிவம் எந்தப் பிராகிருத மொழிக்கும் இருந்ததே இல்லை. அபப்பிரம்சம் என்பது பிராகிருதத்தின் ஒரு பிற்கால வடிவம் என்று பொதுவாக நம்பப்படுகிறது. ஆனல், உண்மையில், அது இடைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழியின் உண்மைப் பிரதிநிதி, அதன் அனைத்திந்திய வடிவம். அது வடஇந்தியாவின் ஒரு கோடியிலிருந்து மறு கோடி வரை, கிட்டத்தட்ட ஒன்றுபோலக் காணும் வடிவத்தில், வழங்கப்பட்டுவந்தது. அபப்பிரம்சத்தில், வெவ்வேறு இடங்களில், சிற்சில வேற்றுமைகள் இருந்தன என்பதை மறுக்க முடியாது. ஆயினும், இலக்கிய வடிவ அபப்

பிரம்சம், ஒரு தாழ்ந்த மொழியாகவே கருதக்கூடியதாக இருந்தது; ஆனபோதிலும், வடமொழியோடு போட்டியிடும் அளவுக்கு இந்தியா முழுதும் வழங்கிய 'பேச்சு மொழியாக அது காணப்பட்டது.

குஜராத்து, ராஜபுதனம், ஆகிய பகுதிகளைச் சார்ந்த ஜைனர்கள், அபப்பிரம்சக் கவிதைகளை ஊக்கத்தோடும் சலிப்பின்றியும், நிரம்ப எழுதிவந்தார்கள். அவர்கள் எழுதிய நூல்கள், அமைப்பிலும் வடிவத்திலும் புராணங்களை ஒத்தும், போக்கிலும் நோக்கிலும் தனிப்பட்ட மதவகுப்பைச் சார்ந்தும், காணப்படுகின்றன. மேற்கு இந்தியாவைச் சார்ந்த சில பிரதேசங்களில் புதுக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழி தோன்றி, நிலைபெற்று, நெடுங்காலம் ஆன பின்பும்கூட, அபப்பிரம்சம் (அதன் பிற்கால வடிவமாக உள்ளதும், பேச்சு மொழித் தன்மை வாய்ந்ததுமான பிங்கல் என்றும் மொழியோடு கூட) தொடர்ந்து வழங்கிவந்தது. இதற்கு ஜைன மரபு - முறையே முக்கிய காரணம். அங்கெல்லாம் அபப்பிரம்சத்தை வழங்கும் மரபே மிக்க வலிமையுடையதாயிருந்தபடியால், முஸ்லிம் எழுத்தாளர்களில் சிலரும்கூடக் காதல்-கவிதைகளை அம் மொழியில் எழுத முனைந்தார்கள்.

நமக்குத் தெரிந்த வரையில், தூய அபப்பிரம்சத்தில் கவிதைகளை எழுதிய கவிகள் அனைவரினும் காலத்தால் முற்பட்டவர் காளிதாசர்—அதாவது, அவர் எழுதிய **விக்ரமோர்வசீயத்தில்** எதுகைகளோடு கூடிய பாட்டுக்கள் எல்லாம் போலியான இடைச்செருகல்கள் இல்லை என்று வைத்துக் கொண்டால். அபப்பிரம்ச மொழியில் எழுதிய கவிதைகள் பலவற்றுள்ளும் சிறந்தவையாகக் கருதத் தக்கவை சில தனிப் பாட்டுக்களாகவே நமக்குக் கிடைக்கின்றன. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஹேமசந்திரர், தாம் கூறிய பிராகிருத இலக்கண விதிகளுக்கு மேற்கோள்களாக, அவற்றுள் சிலவற்றைத் தொகுத்திருக்கிறார். அக் கவிதைகள் இந்தோ - ஆரிய மொழிக்கு உரித்தான இலக்கியக் களஞ்சியத்தைச் சார்ந்தவை. பிற்காலத்து அபப்பிரம்சத் தனிநிலைச் செய்யுள்களின் சொற்சுருக்கத்தையும் உணர்ச்சிச் செறிவையும் இங்கே மொழி பெயர்த்துள்ள பின்வரும் கவிதைகள் எடுத்துக் காட்டுவன.

> 'நாட்கள் கடகட என விரைந்து ஓடுகின்றன; மனத்தின் ஆசைகளெல்லாம் பின்னிடுகின்றன. இங்கு உள்ளவற்றை ஏற்று, மனம் மகிழ்ந்திரு. 'வரும், வரும்', என்று எதிர்பார்த்து, வாழ்நாளைக் கழிக்காதே:

'என் காதலனை நான் எப்பொழுது காண்பேனோ? அவனைக் கண்டால், புதிய மாயம் ஒன்றை நான் செய்யப் போகிறேன். புதிய மண்பானையில் ஊற்றிய நீர் அதில் எங்கும் ஊறுவது போல, நானும் அவனுடைய உடல் முழுவதும் ஊறித் திளைக்கப் போகிறேன்.

கிறிஸ்து அப்தத்தின் இரண்டாம் ஆயிரம் ஆண்டின் தொடக்க நூற்றுண்டுகள் சிலவற்றில், மேற்கே சிந்து, குஜராத்து, ஆகியவற்றிலிருந்து, கிழக்கே பீகார், வங்காளம், ஆகியவை வரை, நெடுக எங்கும், மக்கட் சமுதாயக் கவிதைகள் வழங்கி வந்தன. அவற்றின் வாகனமாகக் காணப்படுவது அபப்பிரம்ச மொழியின் ஒரு வகை. உண்மையில், அது புதுக் கால இந்தோ - ஆரிய மொழியின் தொடக்க கால வடிவம். அந்தக் காலத்தில் வாழ்ந்த எழுத்தாளர்கள் அதைப் பெரும் பான்மையும் லௌகிகம் (அதாவது மக்கட் சமுதாயத்தைச் சார்ந்தது) என்று வழங்கிவந்தார்கள். புதுக்கால இந்தோ - ஆரியப் பிராந்திய மொழிகள் எழுந்து தோன்றி, நெடுங்காலம் ஆன பிறகும் கூட, லௌகிகத்தில் எழுதும் வழக்கம் அற்றுப் போகாமல் தொடர்ந்து வந்தது. ஆயினும், அம் மொழியும் கூட அக்காலப் பிராந்திய மொழிகளின் மேன்மேலும் மிகுந்துவரும் ஆதிக்கத்துக்கு உட்படாமல் தப்ப முடியவில்லை. இப்படிப் பிராந்திய மொழிகளுக்கு வசப்பட்ட லௌகிகத்தை வேருக்கி, அதை அவஹட்டம் என்று குறிப்பிட்டார்கள். அக் காலத்தில் வழங்கிவந்த பிராந்திய மொழிகளை எல்லாம் தேசி (அதாவது பிரதேச) மொழிகள் என்று வழங்கினுர்கள். கிழக்கத்தியப் பிரதேசங்களில் இயற்றப்பட்ட மக்கட் சமுதாய அவஹட்டக் கவிதைகளின் சிறந்த தொகுப்பு ஒன்று உள்ளது. அது **ப்ராக்ருத-பைங்கலம்** எனப்படுவது. பிராகிருத யாப்பிலக்கணத்தையும், அபப்பிரம்ச யாப்பிலக்கணத்தையும், பற்றிய அந் நூல் பதினைந்தாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்தில் தொகுக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. இந்தத் தொகை நூலில் திரட்டப்பட்ட சில இசை விருத்தக் கவிதைகள் சிறந்த அமைப்புடையவை. அவற்றுக்கு ஓர் உதாரணமாக, பின் வருவனவற்றைக் கூறலாம்.

எனது காதலன் அடிவானத்துக்கு அப்பால், நெடுந் தொலைவில், இருக்கிறுன். மாரிக் காலமும் வந்து விட்டது; என் மனம் பதறுகிறது.

மா மரங்களில் புதிய பூக்கள் கொத்துக் கொத்தாக அரும்புகின்றன. பூங்காவில் இலவ மரத்தில் படர்ந்

திருக்கும் கொடிகளின் பூக்கள் சுடர் போல் இலங்கு கின்றன. என் அருமைக் காதல! இப்போதும் கூட நீ என்னைப் பிரிந்து, நெடுந் தொலைவில் செல்வாயானல், காதல் என்று ஒன்று இருப்பதும் வீண்; இளவேனில் என்று ஒன்று இருப்பதும் வீணே!'

புலவர்கள் எப்பொழுதுமே மரபாக வடமொழியை வழங்கிவந்தார்கள். ஆனால் காளிதாசனின் காலம் கடந்து நெடு நாள் ஆகுமுன்னமேயே, வடமொழி இலக்கிய நூல்களில் இலக்கணம், சொற்கள், யாப்பு, ஆகிய துறைகளில் கருடி வித்தைகள் நிரம்பி, பொருளற்ற மிகைச் சொற்கள் மலிந்து, தமது அழகற்ற வடிவத்தால் கண்ணைக் குத்தின. பவபூதியின் காலத்திற்குப் பிறகு, வடமொழி நாடகங்கள் பெரும்பான்மையும் சுவையற்றும், வெறும் நிழல்களைப் போலவும் காணப்படுகின்றன. அப்போது, வடமொழி இலக்கியத்தில் உரைநடை செழித்து வளரப்போகிறது என்று தோன்றிற்று. ஆனால், பாணபட்டரின் வியத்தகு திறமையால் இயற்றப்பட்ட பெருங் காவியம் அந்த இளங் குருத்தைத் தலைதூக்க ஒட்டாமல் அமுக்கிவிட்டது. பண்டைக்கால மொழிக்கும் மக்கள் பேசி வந்த மொழிக்கும் இடையே உள்ள வேற்றுமைகள் மேன் மேலும் மிகுந்து வந்தன; அவை இரண்டையும் விரைவாகப் பிரித்து வேருக்கின. ஆதலால், வடமொழியில் இலக்கியம் இயற்றுவது வரவர அரிதாகி வந்தது, ஆதலால், உயர்ந்த மொழிக் காவியத்தையே இயற்றிப் புகழ் பெற வேண்டும் என்ற கருத்தே இல்லாதவர்களும், வாழ்க்கை அறிவு மிக்கவர்களுமான எழுத்தாளர்களுக்குத் தனி வகையைச் சார்ந்ததாயும், சிற்றடக்கமாக உள்ளதாயும், நான்கே அடிகளைக் கொண்டதாயும் உள்ள 'சுலோகம்' என்னும் பாவினத்தைக் கையாளுவது எளிதாக இருந்தது. இந்தப் புதுமுறைப் பண்டைக்கால வடமொழிக் கவிதைகளில் சிறந்தவை எல்லாம் அத்தகைய தனித் தனிப் பாக்களால் அமைந்து காணப்படுகின்றன. அவைகளைக் **கவீந்த்ர – வசன – ஸமுச்சயம், ஸதுக்தி கர்ணம்ருதம்**, என்னும் தொகை – நூல்களில் காணலாம். வங்காளத்தில் தொகுக்கப்பட்ட தொகை – நூல்களில் இவ் இரண்டுமே காலத்தால் முற்பட்டவை, தலைசிறந்தவையாகக் கருதப்பட்டவை.

ஆரிய மொழி பேசும் மக்கள், முதன்முதலாக வங்காளத்தில் எந்நாளில் மேற்குத் திசையிலிருந்து வந்து குடியேறினர்களோ அந்நாள் முதலே இலக்கியம் இயற்றும் முயற்சி அங்கே தொடங்கிவிட்டது என்று கொள்ளலாம், வங்காளப் பேச்சு

மொழியின் பதிவுகளில் எல்லாம், நமக்குத் தெரிந்தவரையில், காலத்தால் முற்பட்டது வடக்கு-நடு வங்காளத்தில் கண்டு எடுக்கப்பட்ட கற்பலகை ஒன்றில் செதுக்கப்பட்டதாயும் சிதைவுற்றதாயும் உள்ள ஒரு சிறிய கல்வெட்டு. அதில் காணப்படும் மொழி, ஆதி-இடைக்கால இந்தோ - ஆரிய மொழியின் கிழக்கத்திய வகையைச் சார்ந்தது. அதன் எழுத்து வடிவங்கள் அசோகரின் காலத்துப் பிராமி எழுத்துக் களைப்போல் தோன்றுகின்றன. அந்தப் பட்டயம் ஆதியில் வடக்கு வங்காளத்தைச் சார்ந்தது என்பது புண்ட்ரவர்த்தனம் என்னும் புண்டிர நகரம் அதில் கூறப்பட்டிருப்பதிலிருந்து தெளிவாகத் தெரிகிறது. அடுத்த பதிவு ஒரு வடமொழிக் கல்வெட்டு; அதுவும் குறுகியது. மேற்கு வங்காளத்தில் பங்குராவின் அருகில் உள்ள ஸுஸுனியா என்னும் மலையின் உச்சியில் இருக்கும் குகை ஒன்றை விஷ்ணுவுக்கு உரித் தாக்குவதாக அது அமைந்துள்ளது. அந்தப் பட்டயத்தை அளித்தவர் அங்குள்ள மன்னர் ஒருவர். அந்தக் கல்வெட்டின் எழுத்து வடிவங்களைக் கொண்டு, அவரை கி.பி. நான்காம் நூற்றுண்டில் வாழ்ந்தவராகக் கருதுகிறுர்கள். கோயில் களுக்கும், பௌத்த விகாரங்களுக்கும், மேற்கிலிருந்து வந்தவர்களான நற் பார்ப்பனர்களுக்கும் நிலங்களைக் கொடையாக அளிக்கும் தான-சாசனங்களாக உள்ள செப்புப் பட்டய வடிவத்தில் காணும் கல்வெட்டு-இலாகாவின் பதிவுகள் ஐந்தாம் நூற்றுண்டு முதல் காணக்கிடைக்கின்றன. ஆயினும், பால அரசர்களின் தான-சாசனங்களில்தான் தெளிந்த இலக்கியச் சுவை முதன் முதலாகக் காணப் படுகிறது. உண்மையில், பால மன்னர்களும், வங்காளத் திலும் அஸ்ஸாமிலும் அவர்களோடு கூடவும் அவர்களுக்குப் பின்னரும் வாழ்ந்தவர்களும், அளித்துள்ள சாசனங்களில் உண்மைக் கற்பனை ஒளி நிரம்பிய கவிதைகள் பல காணப் படுகின்றன. இது நாம் எதிர்பாராத நிகழ்ச்சி அன்று. ஏனெனில், அத்தகைய பட்டயங்களின் இலக்கியப் பகுதி களையும் புகழ்மாலைப் பகுதிகளையும் இயற்றுவதற்கு என்றே அந்த அரசர்கள் தங்கள் சபைகளில் சிறந்த கவிகளை நியமித்து வந்தார்கள்.

கிழக்குப் பகுதியில் வாழ்ந்த எழுத்தாளர்கள் வடமொழி யின்மீது பற்று உடையவர்களாக இருந்தார்கள். ஆகவே, இலக்கிய இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழி அவர்களால் அதிகம் பயின்று வளர்க்கப்படவில்லை. சாதாரணமாகப் பேசப்பட்டுவந்த இந்தோ-ஆரிய மொழியின் ஒலிகளை நடு- நாட்டில் உள்ளவர்களும் மேற்குப் பகுதியில் உள்ளவர்களும்

வழக்கமாக உச்சரித்த முறையும் கிழக்கத்தியர்கள் அவற்றை உச்சரித்த முறையும் மிகவும் வேறுபட்டிருந்தன. இந்த வேற்றுமை கிழக்கத்தியப் பேச்சை மற்ற இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய பேச்சுக்களிலிருந்து தனித்து வேறுக்கிற்று. ஒன்பதாம் நூற்ருண்டில் வாழ்ந்த ராஜசேகரன் என்னும் கவி 'காசிக்குக் கிழக்கே உள்ள பிரதேசங்களில் வாழும் மக்கள் வடமொழியில், தட்டுத் தடையின்றி, விரைவாகவும் எளிதாகவும் பேசிவருகிருர்கள்' என்றும், 'பிராகிருத மொழியை அவர்கள் அவ்வளவு நன்ருகப் பேசுவதில்லை' என்றும், கூறியிருக்கிருர். ஆயினும், அபப்பிரம்ச மொழியின் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு யாதொரு சிறந்த தொண்டும் வங்காளத்தால் செய்யப்பட வில்லை என்று எண்ணுவது தவருகும். வங்காளத்தில் லெளகிகம் (அவஹட்டம்) என்னும் மொழியில் கவிதைகளை எழுதி வந்தவர்களுள் சிறந்தவர்கள் மதத் துறையில் தோன்றிய பல மறைநூல்களில் மிகவும் வல்லவர்களான சித்தாசாரியர்கள். வங்காளி என்னும் ஒரு புதிய இந்தோ-ஆரிய மொழியில் முதன் முதலில் பாடல்களை எழுதத் தொடங்கியவர்களும் அவர்களே. தர்மதாஸர் எனப்படும் பெளத்த பண்டிதர் எடுத்துக் கூறிய பிராகிருத, அபப்பிரம்ச, லெளகிக, விடு கதைக் கவிதைகள் இவற்றைக் காட்டிலும் சற்றே முற்பட்ட காலத்தைச் சார்ந்தவை.

எட்டாம் நூற்ருண்டில் பால அரச வம்சம் நிலைநாட்டப் பெற்ற பின்பே வங்காளம் (அஸ்ஸாமும், ஒரிஸ்ஸாவில் அதை அடுத்துள்ள பகுதிகளும், பீகாரின் கிழக்கு, தெற்கு, வடக்குப் பகுதிகளில் பெரும்பான்மையும் உள்பட) ஒரு தனி மாநிலத் தொகுப்பாக அமைந்தது. துருக்கியர்களின் தாக்கு ஏற்படுவதற்குச் சற்று முன்பாக வங்காளம் முழுவதையும் ஆண்ட இந்து அரசர்களில் கடைசி அரசன் லக்ஷ்மண-ஸேனன் என்பவன். அவனுடைய ஆட்சிக் காலத்தில்தான் அந்த நாட்டில் தோன்றிய புதுமுறைப் பண்டை இலக்கியங் களில் கடைசியானதும், மிகச் சிறந்ததுமான ஓர் அரிய நூல் இயற்றப்பட்டது. நான் இவ்வாறு குறிப்பிடுவது ஜயதேவர் இயற்றிய **'கீத-கோவிந்தம்'** என்னும் நூலே. அங்கங்கே காணும் சிற்சில தனிப்பாக்கள் நீங்கலாக, வங்காளி மொழி யிலும், மற்றைய புதுக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழிகளிலும் காணப்படும் தனிநிலைச் செய்யுளினம் முழுவதற்கும் முக்கிய ஊற்றுக்களில் ஒன்று என்று இந்தக் காவியத்தை (அதில் அடங்கிய இருபத்து நான்கு பாட்டுக்களை என்று சொல்லு வதே பொருந்தும்) குறிப்பிடலாம். ஜயதேவர் லக்ஷ்மண-

ஸேனனின் காலத்தில் வாழ்ந்தவர். அவனுடைய சபையைச் சார்ந்த கவிகளில் அவரும் ஒருவராக இருக்கலாம். அவர் பிறந்த ஊர் மேற்கு வங்காளத்தில் உள்ள கெந்துபில்வம் என்பது. இன்றுங்கூட அவ் ஊரில் வைணவ பக்தர்கள் ஆண்டுதோறும் கூடி, அவருடைய மகிமையைப் பாராட்டி வருகிறார்கள்.

கீத-கோவிந்தத்தில் காணும் பாடல்கள் வடமொழியில் எழுதப்பட்டவை. ஆனால், அவற்றின் சந்தமும், எதுகை-மோனைகள் முதலியனவும், அபப்பிரம்சக் கவிதைகளிலிருந்து பெறப்பட்டவை. பொது மக்களிடையே வழங்கிவருபவை யாயும், பாடுவதற்கு என்று அமைந்தவையாயும், உள்ள இசை-விருத்தப் பாக்களின் மென்மையான உணர்ச்சிகளையும், தேனினும் இனிய ஓசைகளையும், வடமொழிக் கவிதையின் வலிமை பொருந்திய சட்டக்கோப்பின் உள்ளே ஜயதேவர் ததும்பி ஓடச் செய்தார். வடமொழிக் கவிதையைப் புத்துயிர் பெற்று எழச் செய்வதற்கான பல முயற்சிகளில் இதுவே கடைசியானது எனலாம். இராதையும் கண்ணனும் ஒருவரின் மீதொருவர் கொண்டுள்ள காதலை ஜயதேவரின் கவிதை ஓர் உன்னதப் பதவியில் ஏற்றி வைத்தது. அதன் பின், பல நூற்றாண்டுக் காலம், மக்கள் பேசும் இந்தோ-ஆரிய மொழியில் எழுதப் பெற்றுள்ள தனிநிலைச் செய்யுள்களில் எல்லாம் பெரும்பான்மையும் காணக்கூடிய விஷயமாக அந்தக் காதலை நன்கு நிலைபெறச் செய்துவிட்டது. ஜயதேவர் அந்தத் துறையை அவ்வாறு கையாளுவதற்கு முன்னர், அந்தக் காதலானது இலக்கியத்திலும், நாட்டியக் கலையிலும், உயர்வற்ற காமத் துறையைச் சார்ந்த விஷயமாகவே இருக்கக் காண்கிறோம். **கவீந்திர-வசன-ஸமுச்சயம்** என்பது வங்காளத்தைச் சார்ந்த பௌத்த மதக் கவி ஒருவரால் கி. பி. 1100க்குச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் தொகுக்கப்பட்டது, அது ஒரு வடமொழிக் கவிதைத் தொகை-நூல். அவ்வகைக் கவிதைகளில் எல்லாம் அதுவே காலத்தால் முற்பட்டது. இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் காதல்களைப் பற்றி அந் நூலில் வரும் கவிதைகள் எல்லாம், **அஸதீ-வ்ரஜ்யா** (கற்பிழந்த மாதரின் காம நிகழ்ச்சிகள்) என்னும் தலைப்பின் கீழ்த் தொகுக்கப் பட்டிருக்கின்றன. தமது காவியத்தின் தொடக்கப் பாட்டு ஒன்றில் பின்வருமாறு ஜயதேவர் கூறுவதால், இது அப்படித் தான் இருந்தது என்பது தெரிகிறது.

அரியை நினைந்து நினைந்தே உருகிட,
உம் மனம் ஆவல் கொண்டுள்ளதா?
காமக் கலைகளை அறிந்தே பயின்றிட,
உம் உளம் கவற்சி உற்றுள்ளதா?—
உளம்கவர் இனிமையும் மெல்லிய ஓசையும்
ஒருங்கே அமைந்து ததும்பும் பாக்களால்,
கவி ஜயதேவர், நாமகள் அருளினுல்,
இயற்றிய கவிதையைக் கேண்மின்! கேண்மின்!

காஷ்மீர் நாட்டைச் சார்ந்த சிற்சில கவிகளின் கவிதைகளில்தான் இராதை என்னும் பெயரை முதன்முதலில் காண்கிறோம். தொடக்கத்தில், அது ஒரு சாதாரணப் பெயர்ச் சொல்லாகவும், **காதலி** என்னும் பெயரைக் குறிப்பதாகவுமே வழங்கப்பட்டது. அவெஸ்த மொழியில் அச்சொல்லின் ஆண்பால் வடிவமான **ராத** என்னும் சொல் 'காதலன்' என்னும் பொருளில் வழங்குகிறது. இராதை, கண்ணன், என்னும் இருவரின் காதற் கதையை ஒட்டியவையாயும், பிராகிருதத்திலோ, அபப்பிரம்சத்திலோ, இயற்றப்பட்டவையாயும், உள்ள தனிநிலைச் செய்யுள்கள் பல காஷ்மீரத்தில் மக்களிடையே பொதுப்பட வழங்கியிருக்க வேண்டும். பதினேராம் நூற்ருண்டைச் சேர்ந்தவராகிய க்ஷேமேந்திரர் என்னும் கவி இயற்றிய காவியம் ஒன்றில் ஜயதேவரின் இன்னிசைப் பாடல்களை ஒத்த கவிதை ஒன்று காணப்படுகிறது. அதுவே அவற்றின் ஆதி வடிவம். முதலாம் ஆயிரம் ஆண்டின் கடைசி நூற்ருண்டுகளில் வங்காளத்துக்கும் காஷ்மீரத்துக்கும் இடையே மிக நெருங்கிய தொடர்பு ஏற்பட்டது. இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் காமத்தைக் கூறும் காதல்-துறையின் நாற்று, வங்காளத்தில் அப்பொழுதுதான் நடப்பட்டது. அது, வியக்கத் தக்க அளவில், அங்கு வளம் பெற்றுச் செழித்து வளர்ந்தது. மிதிலையிலும் வங்காளத்திலும் தோன்றிய வைணவ சமயக் கவிதையின் வளர்ச்சியின்மீது ஜயதேவருடைய தனிநிலைச் செய்யுள்கள் அளவு கடந்த ஆதிக்கத்தைச் செலுத்திவந்தன. ஜயதேவரின் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் மிக விரைவில் இந்திய நாடு முழுதும் பரவி, மக்களால் மிக்க ஆதரவோடு வரவேற்கப்பட்டன. அந்தப் பாணியில் போலிப் பாட்டுக்களைப் பலர் இயற்றியதும், அவற்றுக்கு விளக்க உரைகள் பல தோன்றியதும், அவருடைய பாடல்களின் மேன்மைக்குச் சான்று ஆகும். பிரதேச மொழிகள் வேறு எந்த மாநிலங்களில் எல்லாம் வளர்ச்சியுற்று, சிறிது வளர்ச்சியேனும் பெற்று, முன்னேறி

வந்திருந்தனவோ, அங்குள்ள மக்கள்-மொழி இலக்கியங்கள் யாவும் அந்தப் பாடல்களின் ஆதிக்கத்திற்கு உள்ளாயின. பழைய குஜராத்தி-ராஜஸ்தானி மொழியை இதற்கு ஒரு சிறந்த உதாரணமாகக் கூறலாம்.

புதிய-வகை இந்தோ-ஆரிய இலக்கியம் கிளர்ந்து எழுந்து தோன்றுவதற்கு முக்கிய ஊக்கிகளாக இருந்தவை பின்வருபவை என்று கூறலாம்: (அ) புராணங்களில் கூறப் படுபவைகளாயும் மக்களிடையே பிறந்து வழங்கிவருபவை களாயும் உள்ள கிருஷ்ண-விஷ்ணுக் கதைகள், (ஆ) ராமா யணக் கதைகளும் மகாபாரதக் கதைகளும், (இ) சிவனையும், சக்தியையும், பற்றிய புராணக் கதைகளும், மக்களிடையே வழங்கும் நாட்டுக் கதைகளும், (ஈ) புராணங்களில் கூறப் படாதவையாயும், பொதுமக்களால் வணங்கப்படுபவை யாயும், உள்ள வேறு பல தெய்வங்களைப் பற்றிய கதைகள், (உ) கற்பனை நிரம்பிய புனைவியல் காதல் கதைகள், (ஊ) நீதிப் பாடல்கள், (எ) பக்தியையும் மறைஞானத்தையும் வற்புறுத் தும் மதப் பற்றுடையவர்கள் இயற்றியவையாயும், தத்துவ ஞான உட்பொருள் நிரம்பியவையாயும் உள்ள கவிதைகள். இவற்றுள் கடைசி இனம் தொடக்கத்தில் இலக்கியத்தின் ஒருவகை உடன்விளைவாகப் பிறந்தது. ஆயினும், இந்த இனமே, ஆதிக் காலத்திலும் பின்னரும், புதிய இந்தோ-ஆரிய இலக்கியத்தில் காணும் தலைசிறந்த கவிதைகள் சில வற்றைத் தோற்றுவிக்க ஏதுவாயிருந்தது. பிராந்தியப் பேச்சு மொழியில் செய்யுளினத்தில் இயற்றப்பட்ட அழகு மிக்க செவ்விய கவிதைகளும் இந்த இனத்தையே சார்ந்தவை.

பிராந்தியப் பேச்சு மொழிக் கவிதையில் வடமொழியினல் ஏற்பட்ட இலாபம் என்று உறுதியாகச் சொல்லத் தகும் உறுப் புக்கள் சில உள்ளன. குறு வடிவில் அமைந்த 'பாரஹ்-மாஸா' கவிதைகளில் அவற்றைக் காண்கிரும். பிற்காலத்தில் வட மொழியில் இயற்றப்பட்ட **ப்ரகீர்ணம்**, **உத்படம்**, போன்ற தனிப் பாக்களில் காணப்படும் கற்பனைகளும், அவற்றில் குறிப்பாகக் கூறப்படும் உவமைக் கதைகளும், மீண்டும் மீண்டும் வழங்கும் சிற்சில சொற்றொடர்களும், இவ்வாறே வடமொழியிலிருந்து முன்னர்ப் பெறப்பட்டு, அதில் தொடர்ந்து வழங்கிவந்தன. 'பாரஹ்-மாஸா' கவிதைகள் எனப்படுபவை ஆண்டின் பன்னிரண்டு மாதங்களிலும், தலை வனோடு தலைவி இணங்கி இருந்தபோதும், அவனை விட்டுப் பிரிந்த போதும், பெறும் இன்ப துன்பங்களை விவரமாகக் கூறுகின்றன. உண்மையில், காளிதாசன் இயற்றிய **ருது-ஸம்ஹாரம்** என்னும் காவியம் தோற்றுவித்த கவி-மரபின்

தொடர்பாகவே இவற்றைக் கருதலாம். மிக நீளமான வரலாற்றுக் கதைகளின் இடையே இப்படிப்பட்ட கவிதைகளைச் சாதாரணமாகக் காணலாம். சில வேளைகளில், அவ்வாறின்றி, தனிக் கவிதைகளாகவும் அவை அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம்.

புதுக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் வடிவம், உள்ளுறு பொருள், ஆகிய இரண்டும் அது இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழிக் குடிவழி முறையில் வந்த நேர்-சந்ததி என்பதைத் துலக்குகின்றன. ஆயினும், அவ் இரண்டிலும் அது உள்-நாட்டு ஆதிக்கத்துக்கும் பிறநாட்டு ஆதிக்கத்துக்கும் உள்ளாகி வந்திருக்கிறது. புதுக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் அமைப்பைப் பார்த்தால், ஆரிய மொழியே அல்லா வேற்று மொழிகளால் அது பெற்றிருக்கும் மாறுதல்கள் கொஞ்சநஞ்சம் அல்ல என்பது தெரிகிறது. புதுக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியின் இலக்கியத்தைப் பார்த்தாலும், ஆரிய மக்களுக்கு உரியவை அல்லா மரபுகளும் நம்பிக்கைகளும் அதன் கீழ்ப்படிகளில் ஏராளமாக அமைந்து கிடக்கின்றன. இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியிலிருந்து இலக்கியத் துறையில் ஒரு சில பண்புகளைப் அது வாரிசு முறையில் பெற்றிருக்கிறது. அவற்றுள் மிகச் சிறந்தவை அவற்றில் காணும் உள்ளுறு பொருள்கள். அவை கண்ணன், இராமன், சிவன், பாண்டவர்கள், ஆகியோரைப் போன்ற புராணக் கடவுளர்களையும் வீரர்களையும் பற்றிய கற்பனைக் கதைகள். அதன் பரம்பரைச் செல்வத்தின் ஒரு பெரும் பகுதி ஆரிய சமுதாயத்துக்கு உரித்தல்லாதது. அது அபப்பிரம்சத்தின் வழியாகவும் லௌகிகத்தின் வழியாகவும் அதை வந்து அடைந்துள்ளது. சிவனுடைய இல்லற வாழ்க்கை வரலாறும், இளம்பிராயத்தினனை கண்ணனுடைய காதல் வரலாறுகளும், மனசை, பேகுலை என்போரின் கதையும், மாதவானலன், காமகந்தலை என்போரின் கதையும், வீரமும் காதலும் செறிந்த அவற்றைப் போன்ற வேறு புனைவியல் கதைகளும், விடுகதைக் கவிதைகளும், நீதியும் கல்வியும் புகட்டுவதற்கு என்று அமைந்த கவிதைகளும் இவ்வாறே வந்துள்ளவை. கடைசி வகையைச் சார்ந்த கவிதைகள் குறுகியவை; பயன்படக் கூடிய செய்திகளையோ, எளிய கணித விதிகளையோ, உட்பொருளாகக் கொண்டவை. வங்காளத்தில் கவிதை வடிவத்தில் வெளியிடப்பட்ட கணித-நூல் விதிகளுக்கு 'ஆர்யா' என்பது பெயர். பிராகிருதத்தில் பலகாலும் காணப்படும் ஓர் யாப்பு வகையின் பெயரே அது. அந்த விதிகள் அவ்வகைச் செய்யுள்களில் முதன்முதலில் அமைக்கப்பட்ட காரணத்தால், அவற்றுக்கு

இந்தப் பெயர் வந்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. இந்தப் பாக்கள் சிலவற்றின் மொழியில் பண்டை நறு மணம் இன்னும் நிரம்பத் தங்கி நிற்கிறது. வாழ்க்கையின் நடை முறைச் செயல்களில், அறிவையும், பயன் அளிக்க வல்ல செய்திகளையும், காலநிலைக் குறிப்புக்களையும், புகட்டுவதற்கு என்று சில கவிதைகள் அமைந்துள்ளன. அவை போலிப் புலவனின் முதுமொழிகள் என்று பொருள்படும் 'டாகர் வசன்' என வங்காளியிலும், பாட் மக்களின் மரபுமுறை வாக்கியம் எனும் 'பாடலி புராண்' என்று ஹிந்தியிலும், வழங்கப்படு கின்றன. நீண்ட வரலாற்றுக் கவிதைகளின் நடுவே, கன்னியை மணம் புரிய ஆசையுற்ற காதலர்களின் போட்டி களில் பற்பல விடுகதைகளைக் காண்கிறோம். எவ்விதமான காதற் கதையும் இடைக் கால இந்தோ-ஆரிய மரபில்தான் தோன்றியது என்பதை, ஒருபொழுதும், முற்றும் மறக்கவில்லை. மனசை, பேகுலை, என்பவர்களின் கதை வங்காள மரபுக்கே உரித்தானது. அது அந் நாட்டிலிருந்து பயணமாகி, அதன் மேற்கு எல்லை மாநிலமான பீகாரை அடைந்தது. அக் கதை அபப்பிரம்சத்திலும் ஒருகால் இருந்திருக்கலாம். ஏனென்றால் 'பேகுளா' என்னும் பெயர் **விஹ்வலா** என்னும் வடமொழிச் சொல்லின் லௌகிக வடிவம். **கண்ணனைப்** பற்றிய சில காமக் கதைகளை லௌகிகக் கவிதையிலும் காண்கிறோம்.

இடைக் கால வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட **சண்டி-மங்கல்** கவிதைகளில் காணும் சிற்சில முக்கியமான உள்ளூறு துறைகள் வங்காளத்தில் சக்தி-சமயத்தைச் சார்ந்த கதைகளி லிருந்து பெறப்பட்டவை. இவை அபப்பிரம்சத்தில் முன்னரே இருந்தவை என்று தெரிகிறது. கதைகளின் தலைவிகளுக்கு வழங்கப்பட்ட 'புல்லரை' (பூவைப் போன்றவள்), 'குல்லலை' (குறுமகள்), என்னும் பெயர்களும் இதன் உண் மையைத் துலக்குகின்றன. பேகுலை என்னும் பெயரில் போலவே, இந்தப் பெயர்களிலும் அபப்பிரம்சம், லௌகிகம், என்னும் மொழிகளின் தனி முத்திரை காணப்படுகிறது.

3.

ஆதி காலக் கவிதை-வடிவங்கள்

எதுகையும், மாத்திரையும் அமைந்து லௌகிக மொழிக் கவிதையில் காணப்படும் யாப்பு முறையைப் புதுவகை இந்தோ-ஆரிய மொழியானது பரம்பரை மரபில் பெற்றது. அந்த யாப்புச் செய்யுள்-வகையில் இரண்டு முக்கிய வடிவங்கள் இருந்தன. ஒன்றில், பாட்டின் அடி ஒவ்வொன்றிலும் பதினறு மாத்திரைகள் (அதாவது உயிர் எழுத்தின் நீளத்தால் அமைந்த அலகுகள்) இருந்தன; அவற்றின் எட்டாவது மாத்திரையின் முடிவில் ஒரு நிறுத்தும் இருந்தது. மற்றென்றில், ஒவ்வோர் அடியிலும் இருபத்தைந்து மாத்திரைகள் இருந்தன; பதின்மூன்ருவது மாத்திரைக்குப் பின்னர் ஒரு நிறுத்தும் இருந்தது. முந்திய பாடல் வகை, எதுகை அமைந்த இரண்டு ஈரடிப் பகுதிகளை உடையது. அதற்குச் 'சௌபயி' அல்லது **சதுஷ்பதி** (நான்கு அடிப் பாட்டு) என்று பெயர். பிந்திய வகைக்குத் 'தோஹா' அல்லது **தோதகா** (அதாவது ஈரடிப் பாட்டு) என்று பெயர். ஆனல், அவ் இரண்டும், பொதுவாக, யாதொரு வேறுபாடும் இன்றி, 'தோஹா' என்றே வழங்கி வந்தன.

வங்காளியையும், அதன் உடன் பிறந்த மொழிகளான ஒரியாவையும், அஸ்ஸாமிய மொழியையும், தவிர, மற்ற எல்லாப் புது வகை இந்தோ - ஆரியக் கவிதைகளும் தொடக்கத்தில் அவற்றின் உறுப்பாக இருந்த மாத்திரை யாப்பு முறையைக் கைவிடவும் இல்லை; அதன் பிடியிலிருந்து முற்றும் வெளிப்பட்டு, வளர்ச்சி பெறவும் இல்லை. ஆகவே, பண்டைக் கால வங்காளி மறைஞானப் பாடல்களிலும் மாத்திரை யாப்பு வகை அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். ஆனல், தொடக்க காலத்தைச் சார்ந்தபடியிலும் கூட, வங்காளிமொழி அடுக்கிவரும் இரட்டை மெய்யெழுத்துக்களையும், நெட்டெழுத்துக்கள், (ஓரசையாக ஒலிக்கப்படும்) இணையுயிர் எழுத்துக்கள், ஆகியவற்றுக்கு மரபாக அளிக்கப்பட்டு வந்த நீள-மதிப்பையும், கைவிட்டு வந்தது. ஆகவே, வங்காளியில் மாத்திரை-அலகு முறைக்குப் பதிலாக, அசை-அலகு முறை மேற்கொள்ளப்பட்டது. இவ்வகைப் பாட்டுக்களில் அசைகள் எல்லாம் பொதுவாக ஒத்த நீள-மதிப்பையே உடையவையாய் இருந்தன. இவ்வாறு 'சௌபயி'யிலிருந்து

வங்காளி மொழியில் (அஸ்ஸாமிய மொழியிலும், ஓரியாவிலும், ஓரளவு போஜ்புரியிலும்) அதன் சிறப்பியல்பாகக் காணப்பட்ட 'பயார்' என்னும் செய்யுள்வகை படிப்படியாகத் தோன்றிற்று. இந்த மாறுபாடு பதின்மூன்றும் நூற்றாண்டின் இறுதியோடு முற்றுப்பெற்றது என்று தோன்றுகிறது.

இடைக் கால இந்தோ-ஆரியக் கவிதையின் எதுகை இல்லாச் செய்யுள்-வகையையே குஜராத்தி, ராஜஸ்தானி, (இவற்றோடு ஹிந்தியையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம்) போன்ற மேற்கத்திய மொழிகள் கைவிடாமல் பின்பற்றி வந்தன. இந்த வகை 'ஸோரடா' (ஸௌராஷ்டிரம் என்னும் பிரதேசத்தின் பெயரிலிருந்து இந்தச் சொல் வந்தது) என்றும், சில வேளைகளில், 'ஆர்யா' (இதுவே அதன் பழைய பெயர்) என்றும் சொல்லப்படுகிறது. பிராகிருதத்திலும், அபப்பிரம் சத்திலும், லௌகிகத்திலும் எழுதப்பட்ட இவ்வகைச் செய்யுளுக்கு, 'காஹா' என்பது பெயர். (வடமொழியில் 'காதா' என்று வழங்கும் சொல்லே இது).

மாத்திரைகளை அலகுகளாகக் கொண்டு அளந்து இயற்றப்படும் யாப்பு-வகையிலிருந்து மாறி, அசைகளை அலகாகக் கொண்டு இயற்றப்படும் யாப்பு-வகை, வங்காளியில், சற்றுத் தொடக்கத்திலேயே தோன்றிவிட்டது. ஆதலால், வலிமைபொருந்திய உறுதியும், நன்கும் எளிதாகவும் இயங்கும் திறமும் அதற்கு நிரம்பக் கிடைத்தன. ஆகையால், வங்காளிக் கவிதை பதினைந்தாம் நூற்றாண்டிலேயே நன்றாகவும், செழிப்பாகவும் வளர்ந்துவிட்டது. வங்காளி மொழியின் யாப்பிலக்கணத்தில் ஓர் அடிப்படை வகையாக உள்ள 'பயார்' யாப்பு முறையில் இரண்டு பண்புகள் இணைந்திருக்கக் காண்கிறோம். அம் மொழிச் செய்யுளால் கைவிடப்பட்ட மாத்திரை-அலகு முறையின் இனிமையும் இசைப் பண்பும் ஒன்று. அச் செய்யுள் புதிதாக மேற்கொண்ட அசை-அலகு முறையின் மென்மையும் வேண்டியவாறு எளிதாக இயங்கும் நடையும் இரண்டு. இவற்றோடு செய்திகளைக் கூறுவதற்காகக் கையாளப்பட்டுவந்த உரைநடையின் நெளிவும் அதில் அமைந்து கிடந்தது. **மனஸா-மங்கல், சண்டி-மங்கல், தர்ம-மங்கல், சைதன்ய-மங்கல்,** என்னும் நீண்ட தொடர்கதைக் காவியங்களை அக் காலத்தில் வழங்கிய எந்த மேற்கத்திய மொழியிலும் இயற்றியிருக்க முடியாது. அவற்றில் கையாளப்பட்ட **தோஹா, சௌபயீ, சப்பயீ, ஸோரடா,** என்னும் கவிதை-அலகுகள் வெட்டித் தறித்தவைகள் போல் இருந்தன. அவை இப்படிப்பட்ட காவியங்களை அமைக்கச் சிறிதும் இடங் கொடுத்திருக்க மாட்டா. தட்டுத் தடையின்றி ஓடும்

நீரோழுக்கைப் போல் இயங்கக் கூடியதாக இருந்த வங்காளி மொழியே அவற்றை அமைப்பதற்கு மிகவும் ஏற்ற கருவியாக இருந்தது. மைக்கேல் மதுஸூதன் டட்டும், ரவீந்திரநாத் தாகுரும், இக்கால வங்காளிக் கவிதைத் துறையில், அள்ளிச் சொரிந்திருக்கும் யாப்பு வகைச் செல்வங்கள் அனைத்தும், அவர்கள் காட்டியிருக்கும் வியத்தகு திறமைகள் பலவும், உண்டானதற்கு இந்த யாப்பு முறையே காரணம்.

புது வகை இந்தோ-ஆரியக் கவிதை மூன்று பாடல் வகைகளாக உருப் பெற்றுக் தோன்றிற்று. அவற்றைத் தனிப் பாக்கள், கதைகளைக் கூறும் காவியங்கள், பாட்டுக்கள், என்று கூறலாம். தனிப் பாடல்கள் பெரும்பான்மையும் பொது மக்கள் விரும்பும் பாடல்களாகவே இருந்தன. பாட்டுக்கள் பெரும்பான்மையும், அந்தத் தொடக்க காலத்திலும் கூட, அழகும் செவ்விய வடிவமும் ஓரளவிலேனும் உடையவைகளாகக் காணப்பட்டன. அந்தப் பாட்டுக்களை இன்ன மெட்டுக்களிலோ, இராக தாளங்களிலோ, பாட வேண்டும் என்னும் குறிப்பும் அந்தப் பாடல்களோடு, எப்பொழுதும் தவருமல் கொடுக்கப்பட்டிருந்தது. பாடலின் ஒவ்வொரு செய்யுளும் எட்டு அடிச் சிற்றெல்லையையும் பதினன்கு அடிப் பேரெல்லையையும் உடையதாக இருந்தது. ஈர் ஈர் அடிகளாக உள்ள பல பகுதிகளால் செய்யுள் முழுதும் அமைந்திருந்தது. செய்யுளின் இரண்டாவது ஈரடிப் பகுதி, பெரும்பாலும், பல்லவியாக (துருவ-பதமாக) வழங்கப் பட்டது. அதாவது, அதற்குப் பின்வரும் ஒவ்வோர் ஈரடிப் பகுதிக்குப் பின்பும், மீண்டும் மீண்டும், அது பாடப்பட்டு வந்தது. பாட்டை இயற்றிய கவியின் பெயர், பொதுவாக, கடைசியில் வைக்கப்பட்டுள்ள ஈரடிப் பகுதியில் காணப் பட்டது. இந்தப் பகுதியில் 'ந. ந. கூறுகிருர்' என்னும் சொல் தொடரில் வருவதைப் போன்று,...'பணே'...'பணே' என்னும் முத்திரை காணப்படுவதால், அந்தச் சொற்களி லிருந்து 'பணிதா' என்னும் பெயராலேயே இது வங்காளி மொழியில் குறிக்கப்பட்டுவந்தது. புதுவகை இந்தோ-ஆரியப் பாடல்களில் மிகப் பழமையானவைகளின் கதைப்பொருள்கள் கிருஷ்ண-விஷ்ணுக் கதைகளாகவோ, சிற்சில மறை ஞான சமயக் குழுக்கள் கொண்டாடிவந்த தெய்வ வழி பாட்டு முறைகளாகவோ, அவர்கள் மர்மமாக வைத்து வந்த பூசை முறை விதிகளாகவோதான் இருந்தன. பண்டைக் காலத்தில் வழங்கிவந்த மற்ற வகைக் கட்டுக்

கதைகளில் கூறப்பட்ட விஷயங்களைப் பற்றியும் பாட்டுக்கள் பாடப்பட்டன என்பதில் ஐயம் இல்லை. ஆனால் அந்தப் பாட்டுக்களில் ஒன்றும் நமது காலம் வரை நிற்கவில்லை; அவற்றில் ஒன்றும் இப்போது நமக்குக் கிடைக்கவும் இல்லை.

சற்று நீளமாக எழுதப்பட்ட காவிய வகையைப் பொது வாகக் குறிப்பதற்கு வழங்கிவந்த தனிப் பெயர் **பிரபந்தம்** என்பது. **கீத-கோவிந்தத்தை** இயற்றிய கவி அந்த நூலை இப் பெயராலேயே குறிப்பிடுகிறார். மேற்குப் பகுதியில் கதைகளைக் கூறுவதற்கு இயற்றப்பட்ட காவியங்கள் வரலாற்றுக் காவியம், காதற் காவியம், சமயக் காவியம் என்னும் மூன்று வகைகளாக அமைந்திருந்தன. முதல் இரண்டு வகைகளின் முன் வரலாற்றைப் பார்த்தால், அவை அபப்பிரம்சக் கருவிலோ ஆரியம் சாராத ஏதோ ஒரு கருவிலோ தோன்றி, அவற்றின் நேர் மரபில் பிறந்தவை என்பது தெரிகிறது. மக்களிடையே எங்கும் வழங்கிவந்த நாடோடிக் கதைகளின் பண்புகள் பல அவற்றின்மீது பொதிந்திருப்பதும் நன்கு தெரிகிறது. மேலும், பண்டைக் காலத்திலும் இடைக்காலத்திலும் இந்திய நாட்டில் வழங்கிய இதிகாசக் கதைகள், புராணக் கதைகள், ஆகியவற்றின் தொடர்ச்சிகளாகவும் அவை ஓரளவு உள்ளன என்பதையும் நாம் காண்கிறோம். அபப்பிரம்ச மொழியில் மதச் சார்பு அற்றவையான நீண்ட கதைப் பாடல்களுக்கும் தனிநிலைச் செய்யுள்களுக்கும் பொதுவாக 'ராஸௌ' என்ற பெயர் வழங்கி வந்தது. வடமொழியில் நாட்டியப் பாடலைக் குறிக்கும் **ராஸக** என்னும் சொல்லிலிருந்து இப் பெயர் அதற்கு வந்தது. புதுவகை இந்தோ-ஆரிய வரலாற்றுக் காவியங் களில் எல்லாம் புகழ் பெற்றதாக உள்ளது டில்லியிலிருந்து அரசாண்டு வந்த கடைசி இந்து அரசன் தன் அரசை இழக்காமல் இருக்கப் போராட வேண்டியிருந்த மும்முரப் போர்களை விவரமாகக் கூறுவதாக அமைந்த காவியம். அதற்குப் **ப்ருத்வீ ராஜ-ராஸௌ** என்னும் பெயர் இடப் பட்டிருந்தது.

வங்காளத்தில் வரலாற்றுக் கதைப் பாடல்களில் செலுத்திய கவனத்தைக் காட்டிலும் அதிகக் கவனம் இதிகாசப் பாடல்களின் மீதும், சமயச் சார்பான பாடல்களின் மீதும் செலுத்தப்பட்டு வந்தது. பால மன்னர்களின் சிறந்த வீரச் செயல்களில் சிலவும், ஸேன அரசர்களின் வீரச் செயல்களில் சிலவும், செய்யுள் வடிவத்தில் அமைந்து பாடப்பட்டன என்று எண்ண இடமுண்டு. ஆனால், இப் பாடல்கள் எல்லாம் மறைந்துவிட்டன. வடமொழியும் வங்காளியும் கலந்த கலப்பு-

மொழியில், பதினும் நூற்ருண்டில், எழுதப்பட்ட நூல் ஒன்றில் ஒருசில ஈரடிச் செய்யுள்கள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறு காப்பாற்றப்பட்டவைகளைத் தவிர, ஆதிகாலத்தில் வங்காளத்தில் வரலாற்றுத் துறையில் இயற்றப்பட்ட நூல்கள் அனைத்தும் மறைந்தொழிந்து போயின. பிரஜபுலி மொழியில் கிருத்திவாஸ் என்னும் முத்திரை இடப்பட்டு எழுதப்பட்டிருக்கும் ஒரே ஒரு காவியத்தைத் தவிர, 'ராஸோ'என்னும் தலைப்போடாவது, அல்லது 'ராஸ' என்னும் தலைப்போடாவது, வங்காளியில் வேறு எந்த நூலும் எழுதப்படவில்லை.

ஆயினும் வரலாற்றுக் கவிதைகளை இயற்றும் மரபு, மிதிலையில், பதினைந்தாம் நூற்ருண்டு வரை, அழியாமல் நிலைத்திருந்தது. வித்தியாபதி இயற்றிய நூல்களில் எல்லாம் காலத்தால் முற்பட்டதும் தலைசிறந்ததுமானது 'கீர்த்தி-லதா எனப்படுவது. இது பேச்சு மொழி மலிந்த அவஹட்டக் கவிதை.இதில் செய்யுளும் உரைநடையும் விரவி வருகின்றன. இது வித்தியாபதி தமது தலைவனை கிர்த்தி-ஸிம்மனின் வீரச் செயல்களைப் புகழ்ந்து கூறுவதாக உள்ளது.

தெய்வங்களின் செயல்களையும், தெய்வப் பதவிக்கு உயர்த்தப்பட்ட வீரர்களின் செயல்களையும் கொண்டாடும் காவியங்களைத் தவிர, வேறு வகையான கதைக் காவியங்கள் எவையுமே, பதினேழாம் நூற்ருண்டுவரை, வங்காளியில் காணப்படவில்லை. 'மதத் துறையோடு தொடர்புள்ள' இந்த வங்காளக் கவிதைகளின் கட்டுக்கோப்புக்கும், மேற்கு இந்தோ-ஆரிய மொழியில்காணப்படும் காதல் துறைக் கதைக் காவியங்களின் கட்டுக்கோப்புக்கும், சிறிது உறவு இருக்கக் காண்கிருேம். இவ்வகை வங்காளிக் காவியங்களுக்கும் மேற்கு இந்தோ-ஆரியக் காவியங்களுக்கும் பொதுவாக உள்ள சிறப்பியல்புகளைப் பின்வருமாறு கூறலாம்:(1)வெற்றிக் கடவுளான கணேசருக்கும், கல்விக் கடவுளான சரசுவதிக்கும், வேறு சில தெய்வங்களுக்கும், நூலின் தொடக்கத்தில் வணக்கம் காணப்படுதலும்; அதை அடுத்து, கவியைப் பற்றிய சிறிய வரலாறு கூறப்படுதலும்; (2) விஷ்ணுவின் 'அவதாரங்களாகவோ, அல்லது ஓரளவு கடவுள்தன்மை பெற்றுள்ளவரும், தாற்காலிகமாகச் சாபத்துக்கு உட்பட்டவருமான, கணவன் மனைவியரின் மானுடப் பிறவிகளாகவோ, தலைவனும் தலைவியும் கூறப்படுதலும்; (3) நகர்கள், மன்னரின் சபைகள், முதலியவற்றின் வருணனைகள் அடங்கியிருத்தலும்; காடுகளிலும் தோட்டங்களிலும் உள்ள மரஞ் செடி கொடிகளின் பெயர்கள் சுட்டிக் கூறப்படுதலும்; (4) தலைவனுக்கும் தலைவிக்கும் இடையேயோ, அல்லது வேறெந்த

முக்கிய கதைப் பாத்திரத்தின் செயலாகவோ, விடுகதைப் போட்டி நிகழ்த்தப்படுதலும்; கடைசியாக, (5) ஆண்டின் பன்னிரண்டு மாதங்களில் (பாரஹ்-மாஸா) ஒவ்வொன்றிலும் காதலர்களின் இன்பதுன்பங்கள் விவரமாகக் கூறப்படுதலும் ஆவன. இந்தக் கதைகள் எழுத்து வடிவத்தை ஏற்பதற்கு முன்னால், மன்னர்களின் சபைகளுடனே கோயில்களுடனே தொடர்பு கொண்டவர்களாயும், கதை சொல்வதையே தொழிலாகக் கொண்டவர்களாயும், உள்ள 'சுதகர்கள்' அல்லது 'வாசகர்கள்' என்று சொல்லப்படும் சில மக்களால் இவை பாடப்பட்டு வந்தன. எழுத்து வடிவத்தில் அமைந்த இந்தக் காவியங்கள் பலவும் இன்குரலில் கூறப்பட்டோ, அல்லது இசையோடு பாடப்பட்டோ வந்தன. ஆன போதிலும், தொடக்கத்தில், கதை சொல்பவர்கள் கையாளும் தொழில்முறைகளோடு அவற்றுக்கு இருந்த உறவின் அம்சங்களை அவை அக் காலத்தில் முற்றும் இழந்துவிடவில்லை. ஜ்யோதிரீச்வரர் இயற்றிய '**வர்ணன-ரத்னாகரம்**' (வருணனையின் பெருங் கடல்) என்பது மைதிலி மொழியில் எழுதப்பட்ட மிகப் பழைய நூல்களில் ஒன்று. எதுகையும் மோனையும் கொண்ட தூய உரைநடையில் அது எழுதப்பட்டது. கதை சொல்வோர்கள் முற்காலத்தில் தங்கள் .கதைகளைக் கூறுவதற்குத் தேவையான ஆதாரங்களாகச் சிற்றடக்கமான கை-நூல்கள் சிலவற்றை வைத்துக்கொண் டிருந்தார்கள். அவைகளுள் இப்போது கிடைப்பவைகளில் எல்லாம் மிகப் பழமையானது அதுவே. மேற்கூறிய தொடக்க காலத்தில் கதைக் கவிதைகளை இயற்றிய கவிகளுக்கு அவர்கள் தொழிலின் பொருட்டுத் தேவையான உத்திகளை எல்லாம் அத்தகைய நூல்கள் அளித்து வந்தன.

வங்காளி மொழியில் அல்லாதவையான கதைக் காவியங்கள், முதன் முதலில், தோஹா, சௌபயீ முதலிய மாத்திரை யாப்பு வகைகள் பலவும் கலந்தே எழுதப்பட்டன. ஆனால், சற்றுப் பிற்காலத்தில் இயற்றப்பட்ட சில காவியங்கள் முழுமையும் தோஹா என்னும் வகையை மட்டுமோ, சௌபயீ என்னும் வகையை மட்டுமோ சார்ந்த பாடல்களால் மட்டுமே அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். இக் காரணத்தால் அந்தக் காவியங்கள், 'தூஹா' என்றோ, 'சௌபயீ' என்றோ வழங்கப்படத் தொடங்கின. உதாரணமாக, **தோலா-மாரு-ரா-தூஹா, மாதவானல-காமகந்தலா-சௌபயீ**, என்னும் நூல்களைக் கூறலாம். வங்காளிக் கதைக் காவியங்கள் அசைகளால் அமைந்த பயார், திரிபதி, என்னும் செய்யுள் வகையில் எழுதப்பட்டன. இவ்வகைக் கவிதைகளில் பயார்ச் (குறுவடிவ

ஈரடி) செய்யுட் பகுதியே நிரம்பக் காணப்பட்டது. கதையைச் சொல்லிப்போவதே அந்தப் பகுதியின் முக்கிய நோக்கம். அதன் மூலமாகவே கதைப் போக்கு முன்னேறிச் சென்றது. கதை சொல்லும் குழுவினரில் முக்கியப் பாடகரே இந்தப் பகுதியை இன்குரலில் சொல்லி வந்தார். இதற்குச் 'சிகலி' என்றும் ஒரு பெயர் உண்டு. நூலில் அடங்கிய இன்னிசைப் பாடல்களை எல்லாம் ஒன்ருக இணைக்கும் கதைச் சங்கிலி என்பது இச் சொல்லின் பொருள். **கான்ஹடத்-தே பிரபந்த** என்னும் நூலில் 'பவாறு' என்னும் சொல் இதே பொருளில் வழங்கப்படுகிறது. 'பயார' என்னும் சொல்லும் 'பவாறு' என்னும் சொல்லும் உறவுடைய சொற்களாக- இருக்கலாம்; முதலில் அவை ஒரே பொருளையே குறித்திருக்கலாம். அவை இரண்டும், **பத-விருத்தகம்** (அடிவைப்பு நடை) என்னும் சொல்லிலிருந்து வந்திருக்கலாம். திரிபதி என்னும் பகுதி நீண்ட ஈரடிகளையும் இரண்டு நிறுத்துக்களையும் உடையது. அதுவும், சில வேளைகளில் பயார் இனவகை அடிகளுமாக, இவற்றில் பாட்டுக்களாகவேனும் அல்லது இசை விருத்த அடிகளாகவேனும் அமைந்திருந்தன. தலைமைப் பாடகரால் (மூல-காயனரால்), அவருடைய துணைவரோ அல்லது துணைவர்களோ (இவர்கள் 'தோஹார' என்ரோ, 'பாலி' என்ரோ சொல்லப்படுபவர்கள்) பின்பாட, பாடப்பட்டன. திரிபதியை 'நாசாடி' என்றும் சொல்வதுண்டு. இச் சொல் **ந்ருத்ய-விருத்திகம்** (நாட்டிய நடை) என்னும் சொல்லிலிருந்து வந்தது. தலைமைப் பாடகர் தமது காலில் சதங்கை அணிந்துகொண்டும், தமது வலது கையில் ஒரு சோகியையும் (பலகறையையும்) இடது கையில் சிறிய கிண்ண வடிவமாக உள்ள இரண்டு கைத்தாளங்களையும் (ஜால்ராக்களையும்) வைத்துத் தாளம் போட்டுக்கொண்டும் பாடுவது வழக்கம். வங்காளி மொழியில் பக்திச் சார்பான கதைக் காவியங்களைப் பார்த்தால், அவற்றில் பாடகரின் தொழில் திறமையும், கதை சொல்லுவோரின் திறமையும், நடிகரின் திறமையும் கலந்து கிடக்கக் காண்கிரேம். இவற்ரேடு இன்னும் ஒருவரின் கைத்திறமையும் இவற்றில் கலந்திருக்கிறது. இவற்றின் தொடக்கத்தில் உலகின் படைப்பு வரலாறு காணப்படுகிறது. அதுவும் அதைப் போன்ற வேறு சிலவும் இவற்றில் காணப் படுவதற்குப் புராணப் பகுதியைப் பாடும் 'பாடகர்' அல்லது 'கதகர்' என்பவரே காரணமாக உள்ளவர். (மனஸா, சண்டீ, தர்ம, என்னும் பெயர் உடையவைகளாயும், இதிகாசங்களில் கூறப்படாதவைகளாயும் உள்ள தெய்வங்களைக் குறித்துக் கூறும் கவிதைகளில் மட்டுமே இவை காணப்படுகின்றன.)

வங்காளி மொழியில் பக்திச் சுவை நிரம்பியவையாயும் முதலில் இயற்றப்பட்டவையாயும் உள்ள இந்தக் கதைக் காவியங்களைப் 'பாஞ்சாலி', அல்லது 'பாஞ்சாலிகை' என்னும் வகையைச் சேர்ந்தவை என்று வகுத்திருக்கிறார்கள். முதன் முதலில் இந்தச் சொல் 'பாவை' என்றே, 'பொம்மை' என்றே பொருள் படுவதாக இருந்தது. தொடக்கத்தில், இது பொம்மலாட்டமாகக் காட்டப்பட்டது என்றும், அந்த ஆட்டத்தை ஒட்டியும் அதை விளக்கும் துணையாகவும் முதன் முதலில் இவ்வகையான பக்திச் சுவைப் பாட்டுக்கள் பாடப் பட்டன என்றும், இச் செய்யுள்கள் இன்னிசையோடு கூறப் பட்டன என்றும், இந்தச் சொல் சுட்டுகிறது. இப்பொழுதும் கூட, வங்காளத்தில் நிகழ்த்தப்படும் பொம்மலாட்டங்களில் அக் கதையை முறையாகக் கூறும் செய்யுட்களை இசையோடு பாடுகிறார்கள்; இடையிடையே, மத்தளங்கள் முதலியவை அடித்து ஒலிக்கப்படுகின்றன; கைத் தாளங்களும் இசைக்கு ஏற்பக் கொட்டப்படுகின்றன. இந்தப் பொம்மலாட்டத்தின் சுருங்கிய வகை என்று சொல்லத்தகும் நிகழ்ச்சி ஒன்றும் அங்கே காணப்படுகிறது. பக்திச் சுவைக் காவியங்களில் கூறப்பட்டுள்ள கதைகளை வர்ணம் தீட்டிய ஓவியச் சுருளின் மூலமாக விளக்கிக் காட்டுகிறார்கள். ஓவியச் சுருளைக் காட்டு பவன், அந்தச் சுருளைப் பிரித்துக் காட்டிவரும்போதே, அதில் அடங்கிய கதையைத் திருந்தப் பெருக் கொச்சைப் பாடல் களால் கூறிவருகிறான். இப் பாடல்கள் பெரும்பான்மையும் அவனால் சமயோசிதம்போல் பாடப்படுபவை. மேற்கு வங்காளத்தில் மட்டுமே இந்த வகையான பாட்டும் படக் காட்சியும் மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கப்பட்டுவந்தன. அங்கும் இந்த நிகழ்ச்சி விரைவாக மறைந்து வருகிறது. பாணபட்டர் எழுதிய **ஹர்ஷ சரித்திரம்** என்னும் நூலில் **யமபடம்** என்னும் இப்படிப்பட்ட காட்சி ஒன்று குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது.

ராஜஸ்தானியைச் சார்ந்த பிங்கள் என்பது ஒரு கிழக் கிந்தியப் பிராந்திய மொழி. அம் மொழி செய்தது போலவே, மைதிலியும், மிக முன்னரே, அதாவது பதினான்காம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலேயே, திருந்திய நற்கவிதைக்கு ஏற்ற சொற்களையும் நடையையும் அமைத்துக்கொண்டு விட்டது. இவை அவஹட்ட மரபை அடிப்படையாக உடையவை; நாட்டில் வழங்கிய பேச்சு மொழியை நிறைய ஏற்றுத் தம்மோடு கலந்துகொண்டவை. மைதிலிக் கவிதை களில் மிகப் பழமையானவை உமாபதி உபாத்தியாயர் எழுதிய

தனிநிலைச் செய்யுள்கள். இவர் கி. பி. 1324-க்கு முன்னமேயே, மிதிலையிலிருந்து ஆண்டுவந்த அரசர்களில் கடைசி அரசனான ஹரசிம்மனின் அமைச்சர். இவர் இயற்றிய இருபத்தோரு பாடல்களிலும் இவ்வகைச் சொல்லும் நடையும் காணப்படுகின்றன. வடமொழியிலே ஒரு சிறிய நாடகக் கட்டுக்கோப்பை உடையதான பாரிஜாத-ஹரண (வானோர்-உலகப் பூவைக் கவர்தல்) என்னும் நூலில் அங்கங்கே இப் பாடல்கள் படிந்துகிடக்கின்றன. அக் காலத்துப் புதுவகை இந்தோ-ஆரிய இலக்கியங்கள் அனைத்தினும் உமாபதி இயற்றிய இக் கவிதைகள் செவ்விய அமைப்பையும் தனிச் சிறப்பையும் உடையவையாய்க் காண்கின்றன.

முதலில் இயற்றப்பட்ட புதுவகை இந்தோ-ஆரிய இலக்கியத்தைச் சார்ந்த மிக்க புகழ் பெற்ற கவிகளில் ஒருவர் வித்யாபதி என்பவர், அவர், அடுத்த நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர். உமாபதி காட்டிய வழியையே அவரும் பின்பற்றிப் பல கவிதைகளை இயற்றியிருக்கிறார். உமாபதி, வித்தியாபதி (இவர்கள் இருவரைத் தவிர வேறு கவிகளும் இருந்திருக்கலாம்), முதலியோரின் ஆதிக்கம் திர்கத்தின் எல்லைக்கு அப்பாலும் சென்றது. அக் கவிதைகளின் நடையும், சொற்களும், போக்கும், நேபாளத்துக்கும் எடுத்துச் செல்லப்பட்டன. வடக்குப் பீகாரின்மீது துருக்கியர்களும், பட்டாணியர்களும் வெற்றி கொண்டபின், வங்காளத்திலும் வடக்குப் பீகாரிலும் வாழ்ந்த புலவர்களும், கவிகளும், அமைதியை நாடிச் சென்று தங்கிய புகலிடங்களில் ஒன்றாக நேபாளம் உதவிற்று. பதினாறும் நூற்றாண்டு முதல் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரை, வங்காளத்தில் வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களைப் பாடிய கவிகள் மைதிலிக் கவிகள் காட்டிய கவி-நடை மரபை மிக்க ஆவலோடு ஏற்றும் பின்பற்றியும் வந்தார்கள். இக் கவிகளின் மரபு, மாத்திரைகளை அலகாகக் கொண்ட யாப்பு முறையையும் அளந்து அமைந்த சந்தத்தையும் பின்பற்றியது. பழங்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியிலும் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியிலும் இயற்றப்பட்ட அலங்காரச் செய்யுள்களிலும் காதற் செய்யுள்களிலும் காணும் சிறுவடிவப் பெரும்பொருளையும், வனப்பு மிக்க கற்பனைகளையும் தன்னிடத்தே கொண்டுள்ளது. பண்டைக் கவி-மரபை இனிய கவிதை மொழியாக மாற்றிய சிறப்புடையது. மக்கள் மொழி இனத்தைச் சார்ந்தது. இந்த மொழி வங்காளத்தில் வங்காளி வடிவங்களும் வழக்காறுகளும் மரபுகளும் நிரம்பப் பெற்று, அவற்றில் ஊறிக் கிடந்தது. இது நாம் எதிர்பார்க்கக் கூடியதுதான். இராதை, கண்ணன், ஆகியோரைப்

பற்றிய கதைகளின் பிறப்பிடமாகிய விரஜ நாட்டின் மொழி என்று அது கருதப்பட்டு, பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதி முதல் பிரஜபுலி என்னும் பெயரால் வழங்கிவரத் தொடங்கிற்று. இப்படி அயல் நாட்டிலிருந்து வந்து இறங்கிய இந்த நடை ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்தில் எவ்வித விளைவையும் இயற்றவில்லை. அங்கே தனிநிலைச் செய்யுள் கவிதை மரபு வலிமை பெற்றிருந்ததே இதற்குக் காரணம். பிரஜபுலி, வங்காளத்தில் எவ்வாறு செழித்து வளர்ந்ததோ அவ்வாறே அஸ்ஸாமிலும் வளர்ந்து வந்தது.

தண்டியும் பாணபட்டரும் வழிகாட்டிய பின்புங்கூட (ஒரு வேளை அவர்கள் வழிகாட்டிய காரணத்தால் இருந்தாலும் இருக்கலாம்), இலக்கிய உரைநடைக்கு எவ்வித ஆதரவையும் திருந்திய வடமொழி அளிக்கவில்லை. இடைக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழிகளில் காணப்படும் நாடோடிக் கதைத் திரட்டுக்களில், மக்கள் வழங்கக் கூடியதும், மக்களிடையே பரவியிருந்ததுமான, உரைநடை காணப்படுகிறது. அந்தத் திரட்டுக்களில் உள்ள கதைகளை இயற்றிய ஆசிரியர்களோ, அல்லது அவற்றைத் தொகுத்த தொகுப்பாசிரியர்களோ, தங்களுக்குப் பேரிலக்கிய ஆசிரியர்கள் என்ற பெயர் வேண்டும் என்று, நல்ல வேளையாக, விரும்பாதிருந்ததே இதற்கு முக்கிய காரணம். காலத்தால் முற்பட்ட புதுவகை இந்தோ-ஆரிய மொழியில், இலக்கிய உரைநடை வளர்ந்து தோன்றுவதற்கு ஏற்ற வாய்ப்புக்கள் மிகமிகக் குறைவு. ஏனெனில், இந்த இலக்கியம் பிறக்கும்போது, பாட்டுக்களாகவும் இன்னிசைச் செய்யுள்களாகவும் பிறந்தது. இக்காலத்துக்குச் சற்று முன்வரைகூட இம் முறையே காணப்பட்டது. ஆனபோதிலும், முற்காலப் புதுவகை இந்தோ-ஆரிய மொழிகள் சிலவற்றில் அரை-குறை மனத்தோடு இயற்றப்பட்ட நடைமுறை உரைநடைப் பகுதிகள், அங்கங்கே, ஒருசில காணப்படுகின்றன. இவற்றை இலக்கிய நடையின் உண்மைப் பதிவுகள் என்று ஒருநாளும் சொல்லலாகாது. புதிதாக இலக்கியத் துறையில் இறங்கும் ஒருவனுக்குத் தேவையான சொற்றொடர்கள் அடங்கிய கை-நூல்கள் என்றே இவற்றைக் கூறுவது பொருந்தும். ஆயினும், இந்தக் கை-நூல்கள் சிலவற்றிலும், சிற்சில காவியங்களிலும் கூட, செய்யுளுக்கும் உரைநடைக்கும் நடுநிலையில் நிற்கும் சொல்-நடையைச் சிற்சில இடங்களில் நாம் காண்கிறோம். இது ராஜஸ்தானியில், 'வசனிகா' என்று சொல்லப்

படும் எதுகை-உரைநடை. வங்காளியிலும் கூட ஓரிடத்தில் இது அப்பெயரால் வழங்குகிறது. கட் புட் என்று, விட்டுவிட்டு ஒலிக்கும் மைதிலி உரைநடையில் கதை சொல்லுவோருக்குப் பயன்படும்பொருட்டே ஜ்யோதிரீச்வரரால் எழுதப்பட்ட கை நூலில்தான் இவ்வகை எதுகை-உரைநடை முதன் முதலில் காணப்படுகிறது. இந் நூலைப்பற்றி ஏற்கெனவே நாம் கூறியிருக்கிறோம். ஆதிகாலப் புதுவகை இந்தோ-ஆரிய உரைநடையின் (காலத்தால் மிகவும் முற்பட்டவையும், அளவால் மிக நீண்டவையுமான) சில உதாரணங்களை இந் நூல் நமக்குத் தருகிறது.

புதிய இந்தோ-ஆரிய மொழிகள் பெற்றுள்ள இலக்கிய வடிவங்களில் சில மிகவும் முன்னேற்றம் அடைந்து வந்திருக்கின்றன. அவற்றுள் வங்காளி மொழி மிகவும் முக்கியமானது. அம் மொழி தனது இலக்கிய வாழ்க்கையின் தொடக்கத்திலேயே ஓர் உரை-நடையை இயற்றி அமைத்துவிடும் என்று பலராலும் எதிர்பார்க்கப்பட்டது. ஆனால், அப்படி ஒன்றும் நேரவில்லை. மக்களின் மனம் செய்யுள்-வடிவத்தையே அதிகம் நாடிச் சென்றதும், வங்காளி மொழியில் இயற்றப்பட்ட தனிவகைச் செய்யுள்-நடை வேண்டியபடி எல்லாம் நன்கு நெளிந்து கொடுப்பதாயும், தேவையான கருத்துக்களை எல்லாம் நன்கு வெளியிடும் திறமை உள்ளதாயும் இருந்ததுமே அதில் உரைநடை விரைவில் தோன்றாததற்குக் காரணம். கிருஷ்ணதாஸர் இயற்றிய **சைதன்ய-சரிதாம்ருத** என்னும் நூல் எளிதில் விளங்காத நுட்பமான கருத்துக்களைக் கொண்டது; அரிய, கடினமான சிந்தனைகள் நிரம்பியது. அப்படிப்பட்ட நூலை இயற்றுவதற்கும் பயார் முறை போதியதாகக் காணப்பட்டது. ஆதலால், உரைநடைக்கு எவ்வித அவசியமும் இருப்பதாக மக்களுடைய மனத்தில் படவே இல்லை.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ஐரோப்பாவிலிருந்து புதிய கருத்துக்களும் புதிய நோக்கும் வங்காள நாட்டில் புகத் தொடங்கின. வங்காளியின் இலக்கிய-உரைநடை அதுவரை வெளிப்படாமல் காத்திருக்க வேண்டியிருந்தது.

4.

பண்டைக்கால வங்காளிக் கவிதையும் மறைஞானமும்

புதுவகை இந்தோ-ஆரியப் பேச்சு மொழிகளில் இயற்றப்பட்ட இலக்கிய வகைகள் எல்லாவற்றிலும் காலத்தால் மிகவும் முற்பட்டவை சில. அவைகளுக்குள்ளே ஒன்றோடொன்று தொடர்பு உள்ளவையும், எண்ணில் நிரம்ப உள்ளவையுமான கவிதைகள் சர்யா-கீதி எனப்படுபவை. இவை மறைஞான ஒழுக்கங்களை ஒட்டிய பாடல்கள். அபப்பிரம்சத்தின் ஆதிப்பேச்சு-மொழியின் வளர்ச்சியில் ஒரு படியாகக் காணப்படும் லௌகிகம் எனப்படும் அவஹட்டத்திலிருந்து வங்காளி மொழி பிறந்து வளரத் தொடங்கிற்று என்று பார்த்தோம். அந்தத் தொடக்க காலத்தில் வழங்கிய பண்டை வங்காளி மொழியில்தான் இப் பாடல்கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. ஆதலால், அந்தப் பாடல்களின் மொழி முதலியவற்றில் லௌகிகப் பண்புகள் பல மிகத் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன. மிகப் பழங்காலத்தில் வழங்கிய புதுவகை இந்தோ-ஆரியப் பேச்சு மொழிகளின் கிழக்கத்திய வடிவங்களுக்கும் மேற்கத்திய வடிவங்களுக்கும் பொதுவான வேறு சில பண்புகளும் இப் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு அவை காணப்படுவதும் இயற்கைதானே? இவை ஒரு புறம் இருக்க, அவற்றின் இலக்கணம், சொல்-மரபு, சொல்-தொடர் வழக்காறு ஆகிய அடிப்படை உறுப்புக்களில் வங்காளி மொழியின் முத்திரை மிக நன்றாகப் படிந்து காணப்படுகிறது. பாட்டுக்கள் கையாளும் பொருளாக உள்ளவற்றைப் பார்த்தாலும், அந்தப் பாடல்களைப் பாடிய கவிகள் எல்லோரும் வங்காள மக்களின் வாழ்க்கையையும் அந்நாட்டுச் சூழ்நிலையையும் நன்றாக அறிந்திருந்தவர்கள் என்பது தெரிகிறது. அந்தப் பாட்டுக்கள் இன்ன காலத்தில் பாடப்பட்டவை என்று உறுதியாகக் கூறுவதற்கில்லை. எவ்வளவு பிற்பட மதித்தாலும், அவற்றின் பின்-எல்லை கி. பி. 1200க்கு மேல் போகாது. அவற்றின் முன்-எல்லை அல்லது தொடக்க காலம், கி. பி. 1050க்கு அதிகம் பிற்பட்டும் இருக்க முடியாது. அந்தக் கவிகள் தங்கள் பாடல்களை இரண்டு தலைமுறைக் காலமாகவாவது தொடர்ந்து இயற்றியிருக்க வேண்டும் என்பது உறுதி. நாலு தலைமுறைக் காலம்கூட இயற்றி

யிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. காலத்தில் பழைமையால் சர்யா-பாடல்களை ஒத்தவையாகக் காணப்படும் இரண்டு பாடல்களின் சிதைவுகள் நமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன. அவற்றுள் ஒன்று விஷ்ணுவின் பத்து அவதாரங்கள் அல்லது பிறப்புக்களைப் புகழ்ந்து கூறும் பாடல். மற்றொன்று கிருஷ்ணனின் கதையைக் கூறுவதாக உள்ளது. இவை பண்டைக் கால மராத்தி மொழியில் பாதியும், பழங்கால ராஜஸ்தானி-குஜராத்தி மொழியில் பாதியுமாக எழுதப்பட்டவை. இவை ஜயதேவரின் **கீத-கோவிந்தப்** பாடல்களை நமக்கு நினைப்பூட்டுகின்றன. மகாராஷ்டிரத்திலே அரசு புரிந்த இரண்டாவது சாளுக்கிய வமிசத்தைச் சார்ந்த ஸோமேசுவர பூலோகமல்ல மன்னரின் ஆணையால் கி. பி. 1130ல் தொகுக்கப்பட்ட வடமொழிக் கலைக்களஞ்சியத்தில் இவ் இரண்டு பாடல்களும் இடம் பெற்றிருக்கின்றன.

நேபாள அரசாங்கப் புத்தகாலயத்தில் கையெழுத்துப் பிரதிகள் பல வைத்துப் பாதுகாக்கப்பட்டிருந்தன. அவற்றுள் ஒன்றில் சில மறைஞானப் பாடல்களும், மிகவும் விரிவாக எழுதிய அவற்றின் விளக்க உரையும், எழுதப்பட்டிருந்ததை ஹரப்பிரஸாத சாஸ்திரி கண்டார். அப் பாடல்களும் உரையும் பதினான்காம் நூற்றாண்டில் திபேத்திய மொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. மூலக் கையெழுத்துப் பிரதியில் காணப்படாமல் மறைந்துவிட்ட இரண்டு முழுப் பாடல்களையும், மற்றொரு பாடலின் பகுதியையும் அந்தத் திபேத்திய மொழிபெயர்ப்பு நமக்குப் பாதுகாத்துக் தருகிறது. உரை எழுதப்பட்ட ஐம்பது பாடல்களில் நாற்பத்தெட்டுப் பாடல்கள் நேபாளக் கையெழுத்துப் பிரதியில் காணப்படுகின்றன. அந்தத் திரட்டில் ஆதியில் ஐம்பது பாடல்களுக்குமேல் இருந்திருக்க வேண்டும். ஏனென்றால், அந்தப் பிரதியில் காணப்படாத வேறு சில சர்யா-பாடல்களின் அடிகள் சிலவற்றை அந்தத் திரட்டு அங்கங்கே மேற்கோளாக எடுத்தாளுகிறது. அப்படிப்பட்ட மேற்கோள் பாடல்களில் மிகவும் முக்கியமானது மீனநாதர் எழுதியதாகக் கூறப்படும் நான்கடிப் பாடல் ஒன்று.

சர்யா-பாடல்களும் ஜயதேவரின் பாடல்களின் அமைப்பு முறையையே பின்பற்றியுள்ளன. பாட்டைப் பாடவேண்டிய ராக தாளங்கள் பாடலின் தலைப்பில் தவறாமல் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. கவியின் பெயர் வழக்கமாகக் கடைசி ஈரடிப் பாடலில் காணப்படுகிறது. இரண்டாவது ஈரடிப் பாடல் பல்லவியாக மீண்டும் மீண்டும் வழங்கப்படுவதற்கு உரியது. சாதாரணமாக, அந்தப் பாடல்களில் பத்துச் செய்யுள்-

அடிகள் காணப்படுகின்றன. மூன்று பாடல்களில் மட்டும் தான் பதினுன்கு செய்யுள்-அடிகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றின் யாப்பு முறை மாத்திரைகளை அலகாக உடையது. அவற்றில் இரண்டே இரண்டு யாப்பு வகைகள் மட்டுமே காணப்படுகின்றன. பெரும்பான்மைச் செய்யுள்களை அமைத்திருக்கும் முறை 15(16) மாத்திரைகள் கொண்டவையாயும், எட்டாவது அசைக்குப் பிறகு ஒரு நிறுத்தை (அதாவது சிரோசை முடியும் இடத்தை) உடையவையாயும், உள்ள அடிகளை உடையது. ஹிந்தி-ராஜஸ்தானி-குஜராத்தி மொழிகளில் 'சௌபயீ' என்று கூறப்படும் செய்யுள் வகையும் இதுவும் அநேகமாக ஒன்றுதான் என்று சொல்லலாம். செய்யுளின் அமைப்பு மாத்திரை-அலகு முறையைக் கைவிட்டு அசை-அலகு முறையை மேற்கொண்டு, அதன் கடைசி நிறுத்து ஒரு மாத்திரை அல்லது அசையை விழுங்கிய காரணத்தால், அது எளிதாகப் 'பயார்,' வகையாக மாறி உருப்பெற்று விட்டது. சிறுபான்மைச் செய்யுள்கள் மற்றொரு வகையில் அமைந்திருக்கின்றன. வங்காளி மொழிப் பாடல்களின் சிறப்புவகையாக, பிற்காலத்தில் கருதப்பட்ட திரிபதி வகையாக, அவை உருமாறித் தோன்றுகின்றன. இந்த வகையில் ஒவ்வோர் அடியிலும் 25(26) மாத்திரைகள் உள்ளன. எட்டாவது அசைக்குப் பின்பு ஒன்றும், பதினாறுவது அசைக்குப் பின்பு ஒன்றுமாக, ஒவ்வோர் அடியிலும் இரண்டு நிறுத்துக்கள் காணப்படுகின்றன.

பௌத்த மதத்தினராகிய தாந்திரிகப் புலவர்கள் சிலரால் மட்டுமே இந்தச் 'சர்யா' பாடல்கள் எழுதப்பட்டு வந்தன என்று பலர் நம்பி வருகிறார்கள். ஆனால் அந்த நம்பிக்கைக்குப் பாடல்களின் மூலங்களைக் கொண்டு ஆதாரம் காட்ட முடியாது. ஏனெனில், பௌத்த-தாந்திரிகர் பின்பற்றி வந்த சிற்சில மறை-ஞானச் சடங்குகளையும் ஒழுக்கங்களையும் தவிர பௌத்தர்கள் அல்லா வேறு வகையான யோகிகள் சிலரின் ஒழுக்கங்கள் போன்றவையும் அப் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. வங்காளத்தில், தாந்திரிக-ஒழுக்கங்கள் பெரும்பான்மையும் மகா-யான பௌத்தர்களால் பின்பற்றப்பட்டு வந்தன எனினும், அவ் ஒழுக்கங்களைப் பின்பற்றியவர்களில் பலர் சைவ மதத்தைச் சார்ந்தவர்களாகவும் இருக்கக் காண்கிறோம். இதில் ஐயம் இல்லை. வைணவ மதத்தைச் சார்ந்தவர்களில் சிலரும் கூடத் தாந்திரிக-ஒழுக்கங்களைப் பின்பற்றியிருத்தல் கூடும். சவர சாதிக் காதலர்-காதலிகள் இருவரின் காதல் சாதலாக முடிந்த துயரக் கதையைக் கூறுபவையாக இரண்டு பாடல்கள் உள்ளன. அவற்றில் சைவர்

களின் தாந்திரிக-ஒழுக்கங்களின் எதிரொலி படிந்திருக்கக் காண்கிறோம். தாந்திரிக-ஒழுக்கமும் யோக முறையும் சிற்சில மறை-சமயக் குழுவினர் பின்பற்றி வந்த மறை-ஞான மத-ஒழுக்கங்களே ஆயினும், அவை இரண்டுக்கும் ஒரு வேற்றுமை காணப்படுகிறது. தாந்திர முறையில் பிரமசரியக் கட்டுப்பாடு அவசியம் என்று கருதப்படுவதில்லை. பெண்களோடு உறவு கொள்ளலாகாது என்ற தடை அதில் விதிக்கப்படவில்லை. இதற்கு மாருக உள்ளது யோக முறை. அந்த முறையில் மிகக் கடுமையான ஒழுக்க முறைகள் விதிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. நெறி தவருப் பிரமசரியம் அதன் கட்டுப்பாடுகளில் ஒன்று. லூயி, ஸரஹர், புஸுகு, தாரிகர், மஹிண்டா, ஆஜதேவர், காமலி, என்னும் கவிகளின் பாடல்களில் யோக ஒழுக்க வழக்கங்கள், முறைகள் ஆகியவற்றின் எதிரொலி காண்கிறதே அன்றி, 'தாந்திரிக-ஒழுக்கங்களின் எதிரொலி காண்பதில்லை என்று கூறலாம். கான்ஹர் பாடிய சில பாடல்களில் வரும் 'தசபலம்,' 'ஏவங்காரம்', ஐந்து ததாகதர்கள், 'நிர்வாணம்,' 'ஜினரின் நகர்,' போன்ற சில பெயர்களிலும் கலைச் சொற்களிலும், பௌத்தமத-முத்திரை ஐயமறவும் மிகத் தெளிவாகவும் காணப்படுகிறது. அவ்வாறே, மஹிண்டாவின் பாடலில் 'மாரன்' என்னும் சொல்லும், பெயர்-காணுப் புலவர் ஒருவரின் பாடலில் 'ஹேருக', 'புத்தர்' என்னும் சொற்களும், சாடிலர் இயற்றியதாகக் கூறப்படும் பாடலிலும் கங்கணரின் பாடல்களிலும் 'போதி' என்னும் சொல்லும். ஜயநந்தியின் பாடலில் 'தததா' என்னும் சொல்லும் காணப்படுகின்றன. 'சூன்ய' என்னும் சொல் பல பாடல்களில் காணப்படுகிறது. ஆனுல் இதைப் பௌத்தர்களுக்கே உரிய சொல் என்று சொல்ல முடியாது. நாம் கவனித்துவரும் அக்காலத்தில் அவர்களுக்கே உரிய சொல்லாக இது வழங்கியது என்று கூறமுடியாது. எனினும், அந்தப் பாடல்களை இயற்றிய ஆசிரியர்களில் பலர் 'ஸகஜயானம்' என்னும் மதத்தைச் சார்ந்தவர்கள் என்பதில் ஐயம் இல்லை. அந்தக் காலத்தில் கிழக்கு இந்தியாவில் எங்கும் பரவியிருந்த பௌத்தமதத்தின் தாந்திரிகக் கிளையின் மற்ருெரு பெயரே ஸகஜயானம் என்பது.

சர்யா-பாடல்களில் மூன்றைப் பாடிய புலவர்களின் பெயர் காணவில்லை. அவற்றின் உரையாசிரியர்கள் அப் பாடல்கள் 'வீணு', 'சவர' என்பவர்களால் எழுதப்பட்டவை என்று குறிப்பிடுகிருர்கள். பாடல் தொகுதியில் குறைந்தது நான்கு பாடல்களாயினும், அவை எந்த ஆசிரியர்களின் பயரால் வழங்குகின்றனவோ அந்த அறிஞர்களின் சிடர்

களால் எழுதப்பட்டவை என்பது தெரிகிறது. அவற்றுள் இரண்டு 'குக்குர்' என்பவரையும், ஒன்று 'தேண்டனர்' என்பவரையும், மற்ருென்று 'சாடிலர்' என்பவரையும், குறிப்பிடுகின்றன. பாட்டுக்களின் கீழே காணும் 'பணிதை' என்னும் அடிக் குறிப்பில் வரும் வினைச் சொல்லானது பன்மை வடிவத்தில் வழங்கப்படுவதிலிருந்து இன்னும் மூன்று பாடல்களாவது அங்கே குறிப்பிடப்பட்ட புலவர்களின் சீடர்களால் இயற்றப்பட்டவை என்று கருதலாம். அவற்றுள் 'பிருவா'வின் பாடல் ஒன்று; மகிண்டாவின் பாடல் மற்ருென்று; மூன்ருவது பாடல் ஸரஹரின் பாடல்களில் ஒன்று. வீணு, சவரர், தேண்டணர், சாடிலர், பிருலா, மஹிண்டா ஆகியோரின் பெயர்களை விட்டுவிட்டால், பண்டைக்கால மறைஞானக் கவிகள் பதினல்வரின் பெயர்கள் மீந்து காணப்படுகின்றன. அப் பெயர்கள் லூயி, புஸுகு, கான்ஹர். காமலி, டோம்பீ, சாந்தி, ஸரஹர், ஆஜதேவர், தரரிகர், பாதே, தாடகர், கங்கணர், ஜயநந்தி, தாமர், என்பவை. இவற்றுள் இரண்டு பெயர்களாவது காரணப் பெயர்களாகத் தோன்றுகின்றன. தாடக (தாடங்க என்பது இதன் வடமொழி வடிவம்) என்ருல் தோள்வளை என்பது பொருள். கங்கண என்ருல் முன்கை-வளை என்பது பொருள். கவிகள் 'கங்கண' என்னும் புனைபெயரைச் சூடிக்கொள்ளுதல் வங்காளத்தில் மட்டுமே காணப்படும் ஒரு கவிமரபு. கங்கணர் என்னும் ஒரு கவி எழுதியவைகளாக இரண்டு வடமொழிப் பாடல்கள் ஸதுக்திகர்ணமிருதம் (கி. பி. 1206) என்னும் நூலில் காணப்படுகின்றன. இடைக்கால வங்காள இலக்கியத்தில் பெயர் பெற்ற கவி ஒருவரும் கவி-கங்கணர் என்று வழங்கப்படுகிருர்.

நான்கு கவிகளைத் தவிர, மற்ற எல்லாக் கவிகளும் ஒவ்வொருவருக்கு ஒவ்வொரு பாடல் விதமே தொகை-நூலில் இடம் பெற்றிருக்கின்றனர். லூயி என்பவரின் பாடல்களில் இரண்டும், ஸரஹர் என்பவரின் பாடல்களில் நான்கும் (அல்லது மூன்ருக இருக்கலாம்), புஸீகு என்பவரின் பாடல்களில் எட்டும், கான்ஹர் என்பவரின் பாடல்களில் பன்னிரண்டும் அதில் இடம் பெற்றுள்ளன. தாரீகர் எழுதிய மற்ருெரு பாடல் நேபாளத்தில் உள்ள ஒரு பௌத்தத் துறவியினிடமிருந்து ஹரப்பிரஸாத் சாஸ்திரியால் பெறப்பட்டது. சித்தாசாரியர்களில் சிலர் கான்ஹர் என்னும் பெயரைக் கொண்டிருந்தனர். கான்ஹர் என்னும் முத்திரையைக் கொண்ட பன்னிரண்டு பாடல்கள் வேறு இரண்டு தனிப்புலவர்கள் எழுதியவை என்பது அநேகமாக நிச்சயம். டாம் மங்கையின் காதல்களைப்பற்றிக் கூறும் பாடல்களின் தரமும் நயமும் சில

பாடல்களில் ஒருவகையாகவும், வேறு சிலவற்றில் முற்றும் வேறு வகையாகவும் காணப்படுகின்றன. இந்த வேற்றுமையைக் கொண்டு, பெரும்பான்மைப் பாடல்களையும் எழுதிய கவியால் அப் பாடல்களில் மூன்று பாடல்கள் எழுதப்படவில்லை என்று திண்ணமாக முடிவு கொள்ளலாம். திபேத்தியக் கவிகளைப் பற்றி வழங்கும் கதைகள் கான்ஹன் அல்லது கிருஷ்ணன், என்னும் பெயருடைய பல கவிகள் அந் நாட்டில் இருந்ததாகக் கூறுகின்றன. அவர்களில் ஒருவர் பிருவர் அல்லது விருபர் என்னும் பெயரை உடையவராகக் காணப் படுகிறார்.

கவிகளின் பெயர்களை ஊன்றிப் பார்த்தால், அப் பாடல்களை எழுதியவர்கள் குறைந்தது இரண்டு தலைமுறைகளையாவது சார்ந்தவர்களாக இருக்கவேண்டும் என்பது தெரிகிறது. லூயி என்பவர் தாரிகரின் குரு. கான்ஹர் தமது பாடல் ஒன்றில் ஜாலந்தரி என்பவர் தம்முடைய குரு என்பதுபோல் குறிப்பிடுகிறார். பிற்காலத்தில் கவிகளைப் பற்றி வங்காளத்தில் வழங்கிய கதைகளில் ஜாலந்தரி என்பவரின் மற்றொரு பெயர், அல்லது புனைபெயர், ஹாடி-பா என்று காணப்படுகிறது. ஸரஹர் எழுதிய **சுத்தி-வஜ்ர-பிரதீப** என்னும் நூலுக்கு விளக்க உரையை எழுதிய ஆசிரியர் இந்த ஜாலந்தரியே என்று இருக்குமானால், பண்டைக் கால வங்காளி மறை-ஞானப் பாடல்களை இயற்றியவர்கள் குறைந்தது மூன்று தலைமுறைகளைச் சேர்ந்த கவிகளாகவாவது இருந்திருக்கவேண்டும் என்பதைக் காண்கிறோம். கங்கணர் என்பவரின் உண்மைப் பெயர் கோக-தத்தர் என்று தோன்றுகிறது. திபேத்திய நாட்டுக் கர்ணபரம்பரையின் படி, அவர் காமலியின் குடிமரபில் தோன்றியவராகவோ, அல்லது அவரைப் பின்பற்றியவராகவோ இருந்திருக்கவேண்டும். டோம்பி என்னும் கவியும், நாடர் அல்லது நாட-டோம்பி என்பவரும் ஒருவராகவே இருந்திருக்கவேண்டும் என்பது தெரிகிறது. இந்த நாடரின் பாடல் ஒன்று பழைய மறை-ஞானப் பாடல் தொகையில் காணப்பட்டது. ஆனால் உரையாசிரியர் அதை எவ்வாறோ விட்டு விட்டார். கான்ஹர் என்பவருக்குச் சீடராகவோ, அல்லது அவரது குடிவழியில் தோன்றியவராகவோ, ஸரஹர் என்னும் ஒருவர் காணப் படுகிறார். இவரை இளம் ஸரஹர் என்று கூறலாம். இவர் கான்ஹர் எழுதிய **தோஹ கோச** என்னும் நூலுக்கு உரை எழுதியவர். தொகை நூலில் காணப்படும் முது-ஸரஹரைத் திபேத்தியர் கர்ண பரம்பரை பெருஞ்-சவரர் என்றும், தலை சிறந்த யோகி என்றும், பெருமுது பார்ப்பனர் என்றும் கூறுகிறது. மறைஞானப் பாடல்களை இயற்றியவர்கள் வேறு

பலரும் உள்ளனர். அவர்களுடைய பாடல்கள் எல்லாம் திபேத்திய மொழிபெயர்ப்பில் மட்டுமே காணப்படுகின்றன. அவர்களுள் தீவர், அல்லது திலர் என்னும் ஒருவரையும் (இவர் லூயியின் சீடரோ, அல்லது குடிவழியில் பிறந்தவரோ, தெரியவில்லை), திபங்கரஸ்ரீ-ஞானர் என்பவரையும் பைராகி நாதர் என்பவரையும், அவரது சீடரோ குடிவழியில் தோன்றிய வரோ ஆன ஸ்தகணர் என்பவரையும் இங்கே குறிப் பிடலாம்.

சர்யாப் பாடல்கள் தோன்றிய காலத்தில் மிகப் பெரிய இலக்கிய முயற்சி ஒன்று கிளர்ந்தெழுந்தது என்றும், அதன் விளைவாகப் பல நூல்கள் தோன்றின என்றும், அவற்றின் சிறு பகுதியே நேபாளக் கையெழுத்துப் பிரதியில் பதிவு செய்யப் பட்டுக் காண்கிறது என்றும் தோன்றுகிறது. நேபாள நாட்டுப் பிரதியில் ஒரே ஒரு பாடலுக்கு மட்டுமே இடம் அளிக்கப் பெற்றவர்களான கவிகளில் சிலர் பெருந் தொகை யினவான பாடல்களையோ, அல்லது ஈரடிச் செய்யுள்களையோ, அல்லது இவை இரண்டையுமோ, இயற்றியவர்கள். இவர்க ளுடைய நூல்களுக்குத் தலைப்புக்களாக இடப்பட்ட யோகத்தில் தலைசிறந்தவரான (**யோகீசுவரரான**) சாந்தியின் ஸகஜ-கிதி, ஆஜதேவரின் **காணேரி-கீதிதா**, பிருவரின் **பத-சதுர்-அசீதி**, பாதேயின் **ஸஹஜானந்த-தோஹா கோச-கீதிகா**, போன்றபெயர் களைப் பார்த்த உடனேயே இதன் உண்மை துலங்கும். சர்யாப் பாடல்களுக்கு நமக்குத் தெரிந்த விளக்க உரையை எழுதிய உரையாசிரியர் முனிதத்தர் என்பவர். மறைஞானப் பாடல் களுக்கு உரை எழுதியவர் அவர் மட்டும் அன்று; பிறரும் உளர். மற்றவர்களின் உரைகள் எல்லாம் அவைகளின் திபேத்திய மொழிபெயர்ப்புக்களில் மட்டுமே பாதுகாக்கப் பட்டு வந்திருக்கின்றன. மறைஞானப் பாடல்களை இயற்றிய ஆசிரியர்களுக்குப் பொதுவாகச் **சித்தாசாரியர்** என்னும் பெயர் வழங்கிவந்தது. ஏனென்றால், ஆன்மிகத்துறையில் கரை கண்ட அறிஞர்களாகவும் (**ஆசாரியர்கள்**), அந்தத் துறையின் சிகரமும் பெரும்பேர்-இலக்குமான **சித்தியைப்** பெற்றவர்களாகவும் அவர்கள் மதிக்கப்பட்டுவந்தவர்கள். அவர்களில் சிலர் பெரிய யோகியர்கள் (மகா-யோகி, யோகீசுவரர்) என்று புகழ் பெற்றவர்கள். மற்றவர்கள் சிலர் **அவதூதர்கள்** என்று கூறப்பட்டவர்கள். இந்தச் சொல்லுக்குத் தூய்மை பெற்றவர்கள், அதாவது அறியாமை, மயக்கம், என்னும் இரண்டு அழுக்குகளும் அறவே இல்லாமல் கழுவப் பெற்றவர்கள் என்பது பொருள்.

இலக்கண முறையில் நுட்பமாகப் பார்த்தால், சர்யா-பாடல்களை இலக்கியப் படைப்புக்கள் என்று சொல்ல முடியாது. இலக்கியப் பாடல்கள் எவ்வாறெல்லாம் அமைந்திருக்கவேண்டும் என்பது நமக்குத் தெரியும். அந்தப்படி அவை அமைந்திருக்கவில்லை. அவை மிகக் குறைவான எண்ணுள்ள சிலரின் பொருட்டே எழுதப்பட்டவை. பாடல்களின் வடிவத்திலோ, அல்லது அவற்றில் வழங்கும் சொற்களிலோ, நடையிலோ, அவர்கள் ஊன்றிய கருத்து உள்ளவர்கள் அல்லர்; அவற்றின் உட்பொருளில் மட்டுமே அவர்கள் மிக்க பற்றுடையவர்கள். அந்தப் பாடல்கள் பொதுவாக இரு-பொருள் உடையவையாக இருந்தன. உட்பொருளை எளிதில் தோன்ருதவாறு காப்பதற்காகவே அவற்றின் வெளிப் பொருள் அமைந்திருந்தது. இந்த இரு-பொருள் முறைக்கு ஸந்தா-வசனம், அதாவது சங்கேத-மொழி (குழூஉக்குறி) என்னும் பெயர் வழங்கிவந்தது. பாடல்களின் வெளிப் பொருள் இலக்கியச் சுவையை உடையதாகவே இருந்தது. ஏனென்ருல், அந்தப் பாடல்கள் எல்லாம் முறையான ஒரு தனி-மரபைப் பின்பற்றி இயற்றப்பட்டிருந்தன. ஆனல் வெளிப்படைப் பொருளின் உண்மை நோக்கம் உள்ளுறை பொருளை மறைப்பதே யாகும். மறை ஞானத் துறையில் தலைசிறந்தவர்களான சித்தர்கள் முதலியோர் ஆத்துமாநுபவம் பெறுவதற்கான வழியில் சென்றபோது அவர்கள் பின்பற்றிய ஒழுக்கங்களும், பெற்றுள்ள அநுபவங்களும், அவர்களுக்கு வசமான உணர்ச்சிகளும் இந்தப் பாடல்களின் உட்பொருளில் பதிவு செய்யப்பட்டுப் பொதிந்து கிடக்கின்றன.

மனித உடலும் மனமுமாகச் சேர்ந்து ஒரு நூல்-வடிவப் பிரபஞ்சமாக அமைந்துள்ளன என்றும், வெளிப் பிரபஞ்சமாகிய அகிலாண்டம் (இது பல்கோடிப் பிரபஞ்சங்களால் அமைந்தது) இந்த நூல்-வடிவப் பிரபஞ்சத்தின் நிழலைப் போல் இயற்றப்பட்ட அமைப்பே தவிர வேறில்லை என்றும், இந்த மறை-நூல் விற்பன்னர்கள் கூறிவந்தனர். ஒருவன் தன்னுடைய உடலுக்கு இயல்பான செயல்கள் அனைத்தையும் அடக்கியாளும் திறமையைப் பெற்றுவிட்டால்; தனது உயிரைப் போற்றி வளர்க்கும் செயல்களின்மீதும் மாதைச் சிந்தனைகளின்மீதும் அவன் முற்றும் முழு அதிகாரம் உடையவனுக ஆகிவிட்டால்; விருப்பு வெறுப்புக்களை அறவே ஒழித்து, பூரணமான சமத்துவ மனநிலையும் ஒருபுறமும் சாராத் தன்மையும் (அதற்குச் சகஜம் என்பது சங்கேதப் பெயர்) வாய்ந்த ஆனந்த நிலையை அவன் அடைந்துவிட்டால்

அவன் மெய்யாகவே சாகாமை பெற்றவனுக ஆகிவிடுகிருன். அவனுடைய மனத்துக்குப் பிறப்பும் இறப்பும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று வேறுபட்டுத் தோன்ரு நிலேகளாக ஆகிவிடுகின்றன. கான் ஹார் தமது பாடல் ஒன்றில் இந்தக் கருத்தைக் கூறியிருக்கக் காண்கிறேம். தமது குரு இறக்கும் தறுவாயில் இருப்பதைக் கண்டு மனம் நைந்து உருகிய தமது ஆருயிர்ச் சீடன் ஒருவனே நோக்கிக் கூறுவது போல் இந்தப் பாடல் அமைந்திருக்கிறது.

ஒருபுறமும் சாரா நடுநிலேயை ஒருவன் பெறுவானுனல், அவனது ஆத்துமா சூனியவெளியோடு இரண்டறக் கலந்துவிடும். ஆகையால், ஒரு தனி மனிதனுக இணைந்து அமைந்திருந்தவை (பஞ்ச பூதங்கள்) பிரிந்து போவதைப் பற்றி நீ வருந்த வேண்டியதில்லே. கான் ஹன் என்பவன் இனி இருக்கப் போவதில்லே என்று எப்படிச் சொல்கிருய்? அவன் எப்பொழுதும் தோன்றியவண்ணம், மூன்று உலகத்திலும் இனிமையாக உலவிவரப்போகிருனே. வெறும் தோற்றமாக உள்ளது ஒன்று அற்றுப் போவதைப் பற்றி வருந்துபவன் வெறும் மூடன். கடலே விட்டு வெளிவரும் அலேகளால் அதை வடித்துவிட முடியுமா? அறியா மக்களால் பாலினுள் அடங்கிய கொழுப்பைக் காண முடியாதது போல உண்மைக் காட்சியையும் காணமுடியாது. இந்த இகவாழ்வில் வருவோரும் இல்லே, போவோரும் இல்லே; இந்தத் தத்துவத்தைத் தெரிந்தபடியால், யோகியாகிய கான் ஹர் இனிமையாக மகிழ்ந்திருக்கிருர்.

இவ்வகைப் பாடல்களே இயற்றிய புலவர்கள் ஓர் இலக்கியக் கவி-மரபையே பின்பற்றி வந்தார்கள். பண்டைக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழி, இடைக் கால இந்தோ-ஆரிய மொழி, ஆகிய இரண்டும் அவர்களுக்குத் தெரிந்த மொழிகள். அவர்களில் சிலர் அவ் இரு மொழிகளிலும் மிக நன்ருகவே எழுதினுர்கள். அவர்கள் மறை-ஞானிகளாதலால், அவர்களுடைய மனம் கவிக் கற்பனேகளே ஏற்று வழங்கக் கூடியதாகவே இருந்தது. ஆகையால், அவர்களுடைய சர்யா என்னும் ஒழுக்கப் பாடல்களின் வெளிப்படைப் பொருளில் ஓரளவு கவிதைப் பண்பு இல்லாமல் போகாது என்பது நாம் எதிர்பார்க்கக்கூடியதே. இப்படிச் சொல்லுவதால் இந்தக் கவிதைப் பண்பு சொல்வடிவிலோ, அல்லது கருத்தமைப்பிலோ, மட்டும் அடங்கியிருந்தது என்று நான் கூறுவதாக

எண்ணலாகாது. இந்தப் பாட்டுக்கள் கவர்ச்சியுடையவை. சாமானியப் பொதுமக்களின் மனங்களை இவை கவர்ந்தன. ஏனென்றால், இவை சாமானிய நிகழ்ச்சிகளையும், சற்றே அநாகரிகமான நிகழ்ச்சிகளையும்கூட, எடுத்துக் கூறின. மாறி மாறித் தோன்றும் பன்னிறக் காட்சிகளாக அவற்றைச் சித்திரித்துக் காட்டின. முகம்மதியரின் தொடர்பு ஏற்படுவதற்கு முந்திய நூற்றாண்டுகளில், வங்காளத்தில் மக்கள் எவ்வாறு வாழ்ந்தார்கள் என்பதை இக் காட்சிகள் விளக்குகின்றன. அக் காலத்தில் இயற்றப்பட்ட வேறு எந்த வகை இலக்கியத்திலும் இத்தகைய காட்சிகள் காணப்படுவதில்லை: அதற்குப் பிந்திய நூற்றாண்டுகளில் இயற்றப்பட்ட இலக்கியங்களிலும் காணப்படுவதில்லை. பயன் ஒன்றையுமே குறிக்கோளாகக் கொள்ளாத, வறட்டுக் குறுகுறுப்பால் மட்டுமே தூண்டப்படுபவர்களுடைய குறுகுறுப்புக்கும், வெறும் வறட்டுக் கல்வியைக் கற்றவர்களின் அவநம்பிக்கைக்கும், உள்ளாகாவண்ணம் தங்களுடைய பாடல்களின் மெய்ப் பொருளை மறைக்க வேண்டும் என்று சர்யா-கவிகள் கவலை கொண்டார்கள். ஆகையால், தங்களுடைய இரகசியமான சிந்தனைகளுக்கும் மர்மமான அநுபவங்களுக்கும் அவர்கள் போலி வடிவங்களை அளித்து, அவற்றை வேற்றுருவம் பெறச் செய்தார்கள். இவ்வாறு செய்யும்பொருட்டு, தாங்களே புதிதாக அமைத்தவையாயும் பிறருக்கு எளிதில் விளங்காதவையுமான சங்கேதச் சொற்களை வழங்கினார்கள். கீழ்ப் பட்ட வாழ்க்கையிலிருந்தும், ஒருவராலும் மதிக்கப்படவோ பொருமைப்படவோ கூடாதவையாயும் உள்ள தொழில்களிலிருந்தும் (உதாரணமாக, கள்ளுக் கடை வைத்தல், மரத்தால் பாலம் இடுதல், சிறு விலங்கு, பறவைகளைக் கண்ணி வைத்துப் பிடித்தல், கடற்கொள்ளையடித்தல், வழிப்பறி செய்தல், முறையல்லாக் காமத்தில் ஈடுபடுதல், ஓடம் விடுதல், விறகு வெட்டுதல், பஞ்சிழைகளையும் கம்பளி இழைகளையும் சிக்கெடுத்தல் போன்றவைகளைக் கூறலாம்) உவமைகளையும் உருவகக் கதைகளையும் வழங்கினார்கள். அதிருஷ்டம் கெட்ட இளம் மனைவியின் துயர்கள், சதுரங்க ஆட்டத்தின் எதிர் பாரா முடிவுகள், மணச் சடங்குகள், இன்னிசை விருந்துகள், தீப்பற்றிய வீடு போன்றவற்றைச் சுவைமிக்க முறையில் உவமைகளாகக் கையாண்டார்கள். மிகப் பழமையான பண்டை மரபில் அமைந்த பல விடுகதைகள் அவர்களுடைய பாடல்கள் சிலவற்றில் திறமையோடு எடுத்தாளப் பட்டுள்ளன. அப் பாடல்களில் சில நீதி புகட்டுபவை, ஒரு சில தத்துவ-ஞானத்தைப் போதிப்பவை. கீழ் மக்கள் அக்

காலத்தில் வாழ்ந்த அநாகரிக வாழ்க்கைக்கு ஓர் உதாரணமாக, ஏழையான தாந்திரிகத் துறவி ஒருவர் டோம் மங்கை ஒருத்தியின் மீது கொண்ட காமத்தைச் சித்திரித்துக் காட்டுகிறது, கான்ஹர் எழுதிய இந்தப் பாடல்:

> நான் முயற்சி இன்றி மூன்று உலகங்களையும் சுற்றித் திரிந்தாய் விட்டது. இப்பொழுது பேரின்பக் கூட்டின் உள்ளே இளைப்பாறி வாழ்கிறேன். அடி டோம் மங்கையே, உன்னுடைய காமத்தின் விளைவான மோக மயக்கம் எத்துணை விசித்திரமாக இருக்கிறது! மேன்மக்களைக் கடைக்கோடியில் காத்திருக்கச் செய்தாய். இந்த ஆண்டியை (காவாலியை) நடுப் பீடத்தில் அமர்த்தியிருக்கிருய். அடி பெண்ணே! நீ எல்லாவற்றையும் குழப்பிவிட்டாய். எக்காரணமுமின்றி, சுவையுள்ள சாற்றைக் கொட்டிவிட்டாய். அழகற்றவள் என்று உன்னைக் கூறுவார் உண்டு. ஆனல் அறிந்தவர்களால் உன்னைக் கட்டியணைக்காமல் இருக்க முடியாது. கான்ஹன் கூறுகிறேன்: டோம் மங்கையே!, உண்மையில், நீ காமக் கலையில் கைதேர்ந்த சண்டாளி. கற்பிழந்த மாதரில் உன்னிலும் ஒய்யாரம் மிக்கவள் எவளும் இல்லை.

பின்வரும் பாடல் ஒரு விடுகதைத் தொடராக அமைந்திருக்கிறது. அந்தப் பாடல் டேண்டணர் எழுதிய பாடல் என்று பெயர் காணுக் கவி ஒருவர் கூறுகிருர். அந்தக் கவி அப் புலவரின் சீடர்களில் ஒருவராக இருக்கலாம்.

> "மக்கள் வாழும் பகுதியில்தான் என் குடிசை கட்டப் பட்டுள்ளது; ஆயினும், அங்கு அயல் வாழ்வோர் எவரும் இல்லை. பானையில் சோறு இல்லை; (கதவைத் தட்டும்) காதலர்களுக்கும் குறைவில்லை. வாழ்க்கை-ஆறு விரைந்து ஓடுகிறது. கறந்த பால் பசுவின் மடிக்குள் மீண்டும் போக முடியுமா? காளை மாடு கன்றை ஈன்றிருக்கிறது; பசுவோ மலடாயிருக்கிறது. காளை மாடு நாள்தோறும் மும்முறை குடம் குடமாய்ப் பால் கறக்கிறது. இதைத் தெரிந்துகொண்டவன் பரமபதத்தை அடைவான். கள்ளனே காப்பானும் ஆவான். நாள்தோறும் நரி சிங்கத்தோடு சண்டையிடுகிறது. ஆசிரியர் டேண்டணர் பாடிய இப் பாடலின் மெய்ப்பொருளை அறிதல் அரிது; உணர்ந்தவர் மிகச் சிலரே.

சர்யா-கவிகள் அனைவரினும் மூத்தவர் லூயி என்பவர் தாம் என்று தோன்றுகிறது. அவர் பாடிய பாடல்கள் என்று இரண்டு கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. யாவற்றுக்கும் அப்பாற் பட்ட ஆன்மிக மெய்ம்மையைச் சாமானிய அநுபவத்தின் மூலமாக உணர்த்த இயலாது என்பது அப்பாடல் ஒன்றில் பின்வருமாறு கூறப்பட்டிருக்கிறது.

> அது உண்மையும் அன்று, இல்லாமையும் அன்று. அத் தகைய அநுபவத்தை யார்தான் நம்புவார்கள்? லூயி சொல்லுகிறார்: உண்மை என்பது எளிதில் காண ஒண்ணாதது; அது மூன்று சத்துவங்களையும் ஊடுருவி நிற்பது; எனினும், அது தனித்து அறிய இயலாதது. அதன் நிறம், வடிவம், தோற்றம், ஆகிய வற்றை எவரும் அறியார். அப்படியானால், அது பல மறைகளிலும் கூறப்பட்டிருப்பது எங்ஙனம்? நீரில் தோன்றும் சந்திரனின் நிழலைப் போல, அது மெய் யாக உள்ளதும் அன்று, இல்லாததும் அன்று என்று இருக்க, என்னால் இதற்கு எப்படி விடை கூற முடி யும்? இதை எங்ஙனம் தெளிந்து, யாரிடம் சொல் வேன்? லூயி சொல்கிறார்: நான் சிந்திக்க வேண்டி யது எதைக் குறித்து? என் மனம் கவர் பொருளைப் பற்றி யாதொரு துப்பும் துலங்கவில்லையே.

அவஹட்டத்தில் (அதாவது, பிரதேசப் பேச்சு மொழி யின் ஆதிவடிவத்தில்) கையாளப்பட்டு வந்த பழைய இலக்கிய நடை-, சொல், வழக்காறுகளையும் மரபுகளையும் ஒரு சில கவிகளும், அக் கவிகளுக்கு முன் தோன்றிய சிலரும், பின் பற்றிப் பாடல்களை இயற்றினர்கள். தாந்திரிக-வழிபாட்டு முறைகளைச் சார்ந்த இரகசியச் சடங்குகள் நடைபெறும்போது மட்டுமே இந்தப் பாடல்கள் பாடப்பட்டன. இந்திரனின் வச்சிராயுதப் பாடல் என்று பொருள்படும் 'வஜ்ரகீதி' என்னும் பெயர் இவற்றுக்கு வழங்கப்பட்டது. வச்சிரகீதிப் பாடல்கள் மிகவும் புனிதமானவை என்று கருதப்பட்டன; மிகவும் இரகசியமானவை என்று பாராட்டப்பட்டன. ஆதலால், அப்பாடல்களை இயற்றிய கவிகளின் முத்திரையை அவற்றில் அமைக்க முடியாமல் போய்விட்டது. ஆயினும், அவை பாடப்படவேண்டிய இராக-தாளங்கள் அதில் குறிப் பிடப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் நமது காலம் வரை தங்கி நின்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள பாடல்கள் மிகச் சிலவே யாவன. அவை யாவும் வச்சிராயுதத்தில் குடிகொண்ட தேவதையாகிய ஹேருகரைக் குறித்த துதிப் பாடல்களாக உள்ளன. அவரது

அன்பிற்கு உகந்த யோகினியால் பாடப்பட்டவையாக அமைந்தன. காம வயப்பட்ட மங்கை ஒருத்தி, காமம் மேலிட, நாணைத் துறந்து, உறங்கும் தனது காதலனைத் துயில் எழுப்ப ஆவல்கொண்டு, பாடுவதுபோல் அவை அமைந்துள்ளன. காதல் ததும்பும் தனிநிலைச்செய்யுள்களாக இப் பாடல்கள் கருதத் தக்கவை: உண்மைக் கவிதையின் உள்ளொலி இவற்றில் ஒலிக்கிறது. கீழ்க்கண்ட பாடலை இவற்றுக்கு ஓர் உதாரணமாகக் காட்டலாம்.

> என்மீது அன்பு கொண்ட ஆருயிர்த் தலைவ, விழித்தெழு. எனது அவல நிலையைப் பார். பேரின்பப் புணர்ச்சி தேனினும் இனிய காதற் சுவை நிரம்பியது. அதை நாடு! சூனிய நிலையின் பண்பை நீ பெற்றுள்ளாய். உன்னைப் பிரியின் என் உயிர் இலதாகும். ஹே வஜ்ரனே! விழித்தெழு. சூனிய நிலையின் மயக்கத்தை அகற்று. இந்தச் சவர நங்கையின் ஆசையைத் தீர்த்து அருள். காமக் கலையில் தேர்ந்தவனே! விருந் துண்ண அழைத்து, பின் வாளா இருப்பதும் ஏனோ? நான் ஒரு சண்டாளி, அறிவிலி, உன்னை அன்றிச் செல்லும் திசை காணேன். மந்திரக் கட்டு அனைத்தை யும் அறுத்தெறி. உன் மனத்தை நான் அறிவேன். நான் ஒரு டோம் மங்கை.மனம் நைந்து வாடுகிறேன். அருளையும் அன்பையும் துறவாதே, ஒளி மிக்கோய்.

தாந்திரிக மரபைச் சேர்ந்த மறைஞானக் கவிகளும்,' யோகியர்களான கவிகளும், இயற்றியவை இலக்கியங்களின் மூன்றுவது வகை. இவையும் வச்சிரப் பாடல்களில் காணும் பண்டைக் காலப் பேச்சு மொழியில்தான் எழுதப்பட்டவை. கற்றுக் குட்டிச் சீடர்களாகச் சேருபவர்களுக்கு நீதி புகட்டும் பொருட்டும், அவர்களுக்கு ஒழுக்கங்களைக் கற்பிக்கும் பொருட்டும், எழுதப்பட்ட ஈரடிப் பாடல்களாகவோ, நான் கடிப் பாடல்களாகவோ, இவை அமைந்துள்ளன. இவை 'தோஹா' என்றும், இவைகளின் தொகை **தோஹா-கோசம்** என்றும் வழங்கப்பட்டன. அந்தச் செய்யுள்கள் **தோஹா** என்றே வழங்கப்பட்ட போதிலும், அவைகளில் பெரும் பான்மை சௌபயீ யாப்பு முறையிலும், எஞ்சிய சிறுபான் மையே தோஹா-யாப்பு முறையிலும் அமைந்திருந்தன என்பதை இங்குக் கூறவேண்டியது அவசியம். திலோ, ஸரகர், கான்ஹர், என்னும் மூன்று பெரும் பேராசிரியப் புலவர்களின் கவிதைத் தொகைகள் (**தோஹா-கோசங்கள்**) நமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன. திபேத்திய மொழிபெயர்ப்பின்,

மூலமாக மட்டுமே இந்தப் புலவர்களில் லூயி, கங்கணர், ரத்னர் (நிருசிம்மர்), என்னும் சிலரைப் பற்றி நமக்குத் தெரிய வந்திருக்கிறது. தோஹா தொகை நூல்களுக்கு, அந்நாள் வழக்கப்படி, வடமொழியில் உரைகள் எழுதப்பட்டன. ஸரஹரின் தோஹாக்களுக்கு அத்வயவஜ்ரரும், கான்ஹரின் தோஹாக்களுக்கு அமிருதாபரும், திலோவின் தோஹாக் களுக்கு மோக்ஷாகர-குப்தரும் இவ்வாறன உரைகளை எழுதியவர்கள். நமக்குத் தெரிந்த தோஹாச் செய்யுள்களைப் பாடிய இந்த மூன்று கவிகளுக்குள்ளே ஸரஹரே ஐயமின்றித் தலைசிறந்தவர். காலத்தாலும் அவரே முற்பட்டவர் என்று தோன்றுகிறது. ஸரஹரின் தோஹாக்களைத் திவாகர-சந்தர் தொகுத்த தொகுப்பு நேபாளத்தில் கி. பி. 1101ல் பிரதி செய்யப்பட்ட கையெழுத்துப் பிரதி ஒன்றின்மூலமாக நமக்குத் தெரியவருகிறது. ஸரஹர் வாழ்ந்த காலத்தின்பின் எல்லை இதற்கு மேல் இல்லை என்பதை அது நமக்கு அறிவிக்கிறது. இந்தத் தொகை-நூல் தொகுக்கப்படுவதற்கு நெடுங் காலத்துக்கு முன்பேயே அந்தக் கவி வாழ்ந்திருக்க வேண்டும். இந்தக் கால வரையறை ஒரு நூற்றாண்டாகவோ, அதற்கு மேலாகவோ இருக்கலாம். ஏனென்றால், பேராசிரியர் இயற்றிய தோஹாக்களில் பல, போன இடம் தெரியாமல், அழிந்துபோய் விட்டன என்று திவாகர-சந்தர் குறிப்பிடுகிறார்.

சர்யா-பாடல்களில் காணப்படும் கருத்துக்களின் எதிரொலிகளையும், சொற்றொடர்களின் நிழல்களையும், சிற்சில இடங்களில் தோஹாச் செய்யுள்களில் காண்கிறோம். இச் செய்யுள்கள் வனப்பும் கவர்ச்சியும் உடையவை. கீழ்வரும் ஈரடிப் பாடல்களில் எதிர்பாராத வகையில் ஒரு நகைச்சுவை காணப்படுகிறது.

> ‘காரியசித்தி உண்டாகுக’[1] என்பதே எனது முதல் பாடம். எனினும், கஞ்சியே குடித்ததால் அதை எல்லாம் நான் மறந்தேன். நான் கற்றதெல்லாம் ஓர் எழுத்தே. அதன் பெயரையும் நான் மறந்தேன், அடி தோழி.

---

1. இந்தியாவிலே ஒவ்வொரு சிறுகுழந்தையும் முதன் முதலில் எழுத்துக்களைக் கற்கத் தொடங்கும்போது, காரிய சித்தி உண்டாகுக என்று பொருள்படும் ‘ஸித்திர்-அஸ்து’ என்னும் மூல மந்திரத்தையோ, அதை ஒத்த மந்திர வசனம் ஒன்றையோ, சொல்லுவது வழக்கம்; இக்காலத்திலும் கூட அப்படித்தான்.

பிறர் ஒருவரும் அறியாவண்ணம் சர்யா-பாடல்களில் 'சங்கேத' மொழியால் மறைத்துக் கூறப்படும் பொருள் தோஹாப் பாடல்களின் மூலமாகக் கூறப்படுவதற்கு ஏற்றது அன்று. ஆகவே, ஸரஹர் சொல்லுகிறார் :

> குணங்களும், ஐம்பூதங்களும், உடலும், ஐம்பொறிகளும், அவற்றிற்கு உரித்தான புலன்களும், ஆகியவற்றை யெல்லாம் பற்றிய விவரங்களை இந்தப் புதிய தோஹாச் செய்யுள்களிலே நான் வாய்விட்டுக் கூறுகிறேன்; ஒன்றையும் நான் மறைக்கவில்லை. அறிஞர்களே! என்னை மன்னிப்பீர்களாக! கள்ளங் கவடாக நான் நடக்கவில்லை. எனது குருவின் வாயிலிருந்து உதிர்ந்த பரம-இரகசியமான மறை பொருள்களைப் பாதுகாத்து வைத்த நான் அவற்றை எப்படி வெளியிட முடியும்? தாமரையும் வச்சிரா யுதமும் காமக் களியாட்டில் களித்து மகிழ்வதைப் பலரும் அறிவர். அதன் வயப்படாதவர் இம் மூவுலகத்தில் யாரேனும் உளரோ? அதனால் மகிழ்ச்சி பெருதவர் எவரேனும் உண்டோ?

பிற்காலத்தில் வெவ்வேறு மதக்குழுவினருக்கும் மறை ஞானக் கூட்டத்தினருக்கும் பொதுவாகக் காணப்படும் பொருளும் சொல்லும் தோஹாப் பாடல்களில் பேரளவில் உள்ளன. இராம-ஸீஹர் என்னும் சைவ யோகி ஒருவர் பாடிய **பாஹட-தோஹா** எனப்படும் அறிமுகத் தோஹாக் களும், யார் என்று தெரியாத ஒரு ஜைன யோகியார் எழுதிய **ஸாவய-தம்ம-தோஹா** என்று வழங்கும், கற்றுக் குட்டிச் சிட்டுருக்கான, ஒழுக்கபோதனைத் தோஹாக்களும், பிற்காலத் தைச் சேர்ந்தவை. இவை இரண்டும் நீதியைப் புகட்டும் முழு நோக்கத்தோடு எழுதப்பட்டவை. ஆகையால், தாந்திரிகப் பேராசிரியப் புலவர்களின் பாடல்களில் நிரம்பிக் காணும் உணர்வோடு ஒட்டிய இலக்கியச் சுவை இவற்றில் காணப்படுவதில்லை. ஆயினும் இவை ஸரஹர், கான்ஹர், திலோ, என்பவர்களின் தோஹா-கோசங்களை நமக்கு நினைப் பூட்டுகின்றன.

தாந்திரிக மறைஞானக் கவிகளில் சிலர் வடமொழி உரை நடையிலும் கவிதையிலும் நல்ல திறமை வாய்ந்தவர்கள். அவர்களுடைய நூல்கள் புலமை மிக்கவை. அவ்வகை நூல்களை எல்லாம் வடமொழியில் தவிர, வேறு மொழியில் அவர்கள் எழுதவில்லை : ஆனால் தங்களுடைய சமய போதனை களை எல்லாம் அவஹட்ட மொழிச் செய்யுளிலேயே அமைத்

தார்கள். அவர்களுடைய மனத்தின் உள்ளே மறைந்து கிடந்த அந்தரங்கக் கருத்துக்களையும் எண்ணங்களையும் அவர்கள் பேச்சு மொழியில் மட்டுமே வெளியிட்டு வந்தார்கள்.

பௌத்த-தாந்திரிகத்தால் மறைஞான சமயத் துறை, மட்டும் அன்றி, இந்திய நாட்டுச் சமயத் துறைகள் அனைத்துமே, வியக்கத்தக்க அளவில், முன்னேறி வந்தன. பதினாறும் நூற்றாண்டில் வங்காளத்தில் தோன்றிய வைணவ சமய இயக்கத்தின் மிக முக்கியமான உறுப்புக்களாகக் காணப்படுபவை மூன்று. தூய பக்தி மன நிலை, முற்றும் சரணடைந்த நிலை, குருவினிடம் அளவுகடந்த மதிப்புக் கொண்ட நிலை என்பவையே அவை. பௌத்த சமய மறை-ஞானிகள் சிலர் அக்காலத்துக்கு முன்பேயே இயற்றிய நூல்கள் சிலவற்றில் இவை காணப்பட்டன. பௌத்த சமயத் தாந்திரிகக் கோட்பாடு பின்னர் மறைந்தொழிந்து போயிற்று. அப்போது, சர்யா-பாடல்களின் வடிவமோ, அல்லது அவற்றின் உட்பொருளோ, அக் கோட்பாட்டோடு அற்றுப் போகவில்லை. பதினாறும் நூற்றாண்டிலும், அதற்குப் பின்பும், பித்தர் என்று பொருள்படும் 'பாவுலர்' என்று கூறப்பட்ட வைணவ-தாந்திரிகர்களின் மறைஞானக் காதல் துறையைச் சார்ந்தவையான 'ராகாத்மிகப்' பாடல்களாகச் சிற்சில மாறு பாடுகளோடு அவை மீண்டும் தோன்றுகின்றன. ஆயினும், மறைஞானக் கவிதைகள் எப்பொழுதுமே 'உயர்ந்த' இலக்கியத்தைச் சார்ந்தவை அல்ல; அவற்றின் எல்லைக்குப் புறம்பானவை என்றே அவை கருதப்பட்டுவந்தன.

5.

இருண்ட நூற்றாண்டுகளும் சமய வழிபாட்டுக் கவிதைகளின் உதயமும்

பதின்மூன்றும் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் வங்காளத்தின் மீது துருக்கியர் படையெடுத்து வந்தனர். அந்தப் படையெடுப்பால் அம் மாநிலம் அதிர்ச்சியுற்றுக் கலங்கிக் குழப்பம் அடைந்தது. பால, சந்திர, வர்ம, ஸேன, வமிசங்களைச் சேர்ந்த மன்னர்கள் ஆட்சிபுரிந்த காலத்தில் வங்காளம் தனிச் சிறப்புள்ள பண்பாட்டை உடையதாகிப் பின்னரும் புகழ்பெற்றுத் திகழ்ந்த காலம் அது. அப்போது அந் நாடு முக்கியமாக இலக்கியத் துறையிலும் இசைத் துறையிலும் பெற்றிருந்த சிறப்பியல்புகள் அதை மிகவும் மேன்மையான பதவியில் விற்றிருக்கச் செய்தன. மேலும், சிற்பம், நூல் ஓவியம், ஆகிய இரண்டு துறைகளிலும் இது இயற்றியிருந்த படைப்புக்களும் கொஞ்சநஞ்சம் அன்று. கோயிற் சிற்பத்திலும் தனக்கே உரிய ஒரு தனி வகையை அது வளம்பெறச் செய்திருந்தது. இலக்கியத் துறையில் போலவே, மதம், சமூகம், என்னும் துறைகளிலும் வங்காளம் முன்னணியில் நின்று வழிகாட்டிற்று. பதினைந்து, பதினாறும் நூற்றாண்டுகளில், ஆன்மிகத் துறையிலும் சமுதாயத் துறையிலும் சாமானிய மக்கள் விடுதலை பெறுவதற்கான இயக்கத்துக்கு அடி கோலியது **பக்தி இயக்கம்.** தாந்திரிக–மறைஞானக் குழுவினர்தாம் இந்தப் பக்தி-இயக்கத்துக்கு வழி காட்டிய முன்னோடிகள். ஒரு சில ஆண்டுகளிலோ, அல்லது ஒரு சில பத்தாண்டுக் காலத்துக்குள்ளோ, வங்காளம் முழுவதும் அதன்மீது துணிகரமாகப் படையெடுத்து வந்த துருக்கியர்களின் கைவசம் ஆகிவிடவில்லை என்பது உண்மைதான். அதன் பின்னும், ஒரு நூற்றாண்டுக் காலமோ, அதற்கும் மேற்பட்ட காலம் வரையிலோ, கிழக்கு வங்காளமும். வடக்கு வங்காளம், மேற்கு வங்காளம், ஆகியவற்றின் எல்லையோரத்தில் உள்ள பகுதிகளும், முழுச் சுதந்திரத்துடனே, அல்லது அரைகுறைச் சுதந்திரத்துடனே, தொடர்ந்து இருந்து வந்தன. ஆனால் கல்வி, பண்பாடு, ஆகியவற்றின் மிக முக்கிய இருப்பிடங்களாகவும், உலகெங்கும் புகழும் ஆதரவும் பெற்றுத் திகழ்ந்தவைகளாகவும், விளங்கிய நிலையங்கள் தொடக்கத்திலேயே பகைவர்களின் தாக்குக்கு உட்பட்டு ஒடுங்கிப் போயின. மிகப் பெரிய மடாலயங்கள், விஹாரங்கள்,

முதலியவையும், நாளந்தாவும், தர்மபாலரால் நிறுவப்பட்ட விக்கிரம-சிலமும், தடிபாடீயும், (இராகபாலரால் நிறுவப்பட்ட) ஜாகந்தளமும், (பாண்டுதாசரால் நிறுவப்பட்ட) பாண்டு பூமியும், இவை போன்ற வேறு சில பல்கலைக் கழகங்களும், துருக்கியரால் தாக்குற்று, வீழ்ந்தன. இவ் வீழ்ச்சியால் பீகாரிலும், வங்காளத்திலும், உயர்ந்த கல்வியின் ஒளியும் ஓங்கிய சிந்தனையின் சுடரும் சட்டென்று அவிந்துபோயின. பௌத்த மத மஹாவிஹாரங்களைப் போன்ற மடாலயங்களில் பார்ப்பனப் பேரறிஞர்கள் பொதுவாகத் தங்கி வாழ்ந்துவர வில்லை என்பது உண்மைதான். ஆயினும் அவர்களை ஆதரித்து வந்த செல்வர்கள் அனைவரும் ஒடுங்கிப் போனார்கள். ஆகவே, அவ் அறிஞர்களைப் போற்றுவோரோ, ஊக்கு வோரோ, ஊன் முதலியவை அளித்துக் காப்போரோ, அப்போது அங்கு ஒருவரும் இல்லை. ஆதலால், அவர் களுடைய நிலையும், முன்கூறிய விஹாரங்களில் வாழ்ந்தவர் களின் நிலையைப் போலவே, மங்கி இருந்தது. தமது மாநிலம் தோல்வியுற்று எதிரிக்கு இரையானதும், தப்பிப் பிழைக்கப் பௌத்தப் பெரும் புலவர்களும் பார்ப்பனப் பெரும்புலவர் களும் நாட்டைவிட்டு அகன்று, நேபாளத்துக்கும், திர்ஹுட்டுக் கும் (பதினான்காம் நூற்றாண்டின் முதல் கால்நூற்றாண்டின் முடிவு வரையிலுமே இது சுதந்திரத்தை இழக்காமல் பாது காத்து வந்தது), வங்காளத்தின் மேற்கு, வடக்கு, கிழக்கு, எல்லைப்புறப் பிரதேசங்களுக்கும், சென்று வாழத் தலைப் பட்டனர். நேபாளமும், வடக்குப் பீகாரும் (பதினான்காம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் வடக்குப் பீகார் வீழ்ந்த பின்னர் நேபாளம் மட்டும்), தெற்கிலும் தென்கிழக்கிலிருந்தும் வந்த பண்டிதர்களுக்கும் கவிகளுக்கும் மனம் உவந்து ஆதரவு அளித்துப் போற்றிப் பாராட்டும் புக்கில்களாக இருந்தன. இப் புலவர்கள் அவ்வாறு அங்கு அடைக்கலம் பெற்றபோது, தங்களால் உடன் கொணரக் கூடிய மதிப்பற்ற செல்வப் பொருள்கள் அனைத்தையும் கூடவே கொணர்ந்தார்கள். அவர் கள் கைவசம் இருந்த சிறந்த நூற் பிரதிகளும் அச் செல்வங் களில் சில.

படையெடுத்துவந்த பகைவர்கள் இயற்றிய தீச்செயல்கள் மிகப் பல. அவர்களுடைய கொடுமை சில இடங்களை முக்கிய இலக்குகளாகக் கொண்டன. அவர்கள் நகரங்களைச் சூறையிட்டு அழித்தனர். கோயில்கள், மடாலயங்கள், விஹாரங்கள், போன்றவைகளையும், பக்தி, கல்வி, ஆகிய வற்றின் ஊற்றுக்களாக உள்ள நிலையங்களையும், அவர்கள் அடியோடு அழித்தார்கள். அப் பகைவர்களுக்கு அந்த

இடங்கள் எல்லாம் கோட்டைகளாகவோ, அல்லது அரசர்கள் வாழும் அரண்மனைகளாகவோ தோன்றின போலும். இந்தக் கொடுமையால், ஏறக்குறைய இரண்டு நூற்றுண்டுக் காலம், வங்காளத்திலே அறிவியல் துறையில் எவ்வகைச் செயலும், நிகழாமல், நின்றுவிட்டது போல் தோன்றிற்று. ஆகவே, இதன் விளைவாக, அந்த நாட்டின் இலக்கியச் சரிதமும், பண்பாட்டுச் சரிதமும், அந்தக் காலத்தில் வெறும் வெற்றிடங்களாகத் தோன்றுகின்றன. முகம்மதிய ஆட்சி தொடங்கிய இந்த ஆதிக்காலம் (அதாவது, பதின்மூன்றும் நூற்றுண்டும், பதினுன்காம் நூற்றுண்டும்) இருள் சூழ்ந்து காணப்படுகிறது. வங்காள மொழியில் இலக்கியத் துறையில், அந்தக் காலத்தில் இயற்றப்பட்டதாகச் செய்யுள் அடி ஒன்றைக்கூட உறுதியாகச் சுட்டிக்காட்ட முடியாது.

வங்காளம் டில்லியோடு கொண்டிருந்த அரசியல் தொடர்பு, பின்னர், அற்றுப் போயிற்று. மீண்டும், வங்காளம் முன்போலச் சுதந்திரமுள்ள ஓர் அரசாக ஆயிற்று. அப்போது மக்கள் தங்களுக்கு உகந்த சூழ்நிலை இருப்பதைக் கண்டார்கள். இலக்கியங்களை இயற்றுவதற்கும், அறிவுத் துறையைச் சார்ந்த மற்றச் செயல்களைச் செய்வதற்கும், அந்தச் சூழ்நிலை அவர்களுக்கு ஊக்கம் அளித்தது. பண்டைக் காலத்தில் பால மன்னர் சபையிலும், ஸேன மன்னரின் சபையிலும், காணப்பட்ட பரம்பரை மரபுகளில் சில அப்போது கௌடத்திலே புத்துயிர் பெற்று எழுந்தன. எதிரிகளின் தாக்கால் முற்றும் அழிந்து போகாமல், குற்றுயிராக இருந்துவந்த பண்டை இந்து ஆட்சிமுறைப் பரம்பரையைச் சார்ந்த அரசுப் பணியாளர்கள், தங்களால் இயன்ற வரையில், ஏதோ ஒருவகையாக ஆட்சி புரிந்துவர முயன்றுர்கள். அவர்களுடைய சபைகள் எளியவை; பண்டைச் சிறப்பின் நிழலைப் போன்றவை. ஆயினும், அந்தச் சபைகளில் இருந்த கவிகள் புகழ்பாடும் இசைவாணர்கள், ஆகியோர் அனைவரும் வடமொழியில் கைதேர்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள். அந்தக் காலத்தில் மேன்மக்களின் சமூகத்தில் பிராந்திய மொழிக்கு எவ்வகைச் சிறப்பும் மதிப்பும் இல்லாதிருந்தது. சுல்தானது தர்பாரில் மதிப்புள்ள பதவிகளில் செல்வாக்குடைய இந்துக்களும் அமர்த்தப்பட்டபோது, அவர்கள், தங்களால் ஆதரிக்கப்பட்டு வந்த கவிகள் முதலியவர்களும்கூடச் சுல்தானின் மதிப்பைப் பெற்று விளங்கவேண்டும் என்று கருதினுர்கள். இவ்வாறு கருதுவதும், அதன் பொருட்டு முயலுவதும் இயல்புதானே? பதினைந்தாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கம் முதல், வங்காளத்தில், பண்பாட்டுத் துறையிலும், இலக்கியத் துறையிலும், மீண்டும்

புத்துயிர் பிறந்து, கிளைத்து எழுந்து, வலிமை பெற்று வந்ததற்கு இந் நிகழ்ச்சிகளே காரணம். இதற்கிடையே, இந்து மன்னனான கம்ச (கணேச) தனுஜ மர்த்தனனும், அவனுடைய மகனாகிய மகேந்திர-ஜலாலுதீனும் சில காலம் சிங்காதனம் ஏறி, ஆட்சி புரிந்தார்கள். இதனால் சுல்தான்களின் தர்பாரில் அதுவரை இருந்துவந்த சூழ்நிலை மாறிற்று. இவ்வாறு நிகழா திருந்தால், முன்கூறிய இலக்கிய மறுமலர்ச்சி எவ்வளவுகாலம் நிலைத்திருக்கும் என்பது ஐயத்திற்கிடமானது. பின்னர் ஆண்டுவந்த சுல்தான்களின் ஆட்சிக் காலத்திலும், அவர் களுடைய அரச சபையில் புதிதாகக் குடியேறி அங்கு மேலோங்கி நின்ற இந்துப் பண்பாட்டையும் வங்காளிப் பண்பாட்டையும் உடைய சூழ்நிலையின் தோற்றம், இயல்பு, பண்பு, தரம் என்று எதுவும் முற்றும் மாறி மறைந்து போக வில்லை. அந்தச் சுல்தான்கள் பின்னரும் பண்டிதர்களையும் கவி களையும் தொடர்ந்து ஆதரித்து வந்தார்கள். அவர்களுக்கு அப் படிச் செய்வதில் இயல்பாகவே இருந்த ஆசையும் இதற்கு ஒரு காரணம். அவர்களுடைய இந்து அமைச்சர்களும், அரசுப் பணியாளர்களும், இவ்வாறு செய்யவேண்டும் என்று அவர் களைத் தூண்டிவந்தார்கள். அதுவும் மற்றொரு காரணம். வங்காளி மொழியில் உள்ள பண்டைக்காலக் கதைப் பாடல் களில் மிகப் பழமையான பாடல் ஒன்றை இயற்றிய ஆசிரியர், ருக்னுதீன் பார்பக் ஷா என்னும் சுல்தானின் ஆதரவைப் பெற்றவர். பதினாறும் நூற்றாண்டின் தொடக்கம் முதல், எல்லையோரத்திலுள்ள சில அரசியல் கேந்திரங்களும், முழுச் சுதந்திரமோ அரை குறைச் சுதந்திரமோ பெற்றவையான சில மாநிலங்களும், பண்பாட்டுத் துறையையும் இலக்கியத் துறையையும் போற்றி வளர்த்துவரத் தொடங்கின. இவ்வாறு தோன்றிய இலக்கியம் செழித்து, அரசாங்க ஆதரவையும் செல்வம் மிக்க மேன்மக்களின் ஆதரவையும் முக்கிய ஊற்றுக் களாகப் பெற்றுக் காணப்பட்டது. சைதன்னியர் தோன்றியதும் இந்நிலை சட்டென்று மாறிற்று. இலக்கியம் அருள்பெற்ற தனியாரின் உள்ளொளியை ஊற்றாகக் கொள்ளத் தொடங்கிவிட்டது.

திடீரென்று தோன்றும் முக்கிய நிகழ்ச்சி எதுவானாலும் அது நன்மை சிறிதும் கலவாத முழுத் தீமையை மட்டுமே உடையதாக இருப்பதில்லை. வங்காளத்தைத் துருக்கியர் படையெடுத்ததும், முஸ்லிம்கள் அந்த நாட்டைக் கவர்ந் திருந்ததும்கூட இத்தன்மையானவையே. மேன்மக்கள், கீழ் மக்கள் ஆகிய இரு வகை மக்களின் படைப்புத் திறமும் அதில் அவர்களுக்கு உள்ள ஊக்கமும், மூட நம்பிக்கை

களாலும் உயர்-மரபுக்கு ஏற்றவை அல்லாக் கீழ்மைச் செயல்களாலும், மெல்ல மெல்ல, எனினும் உறுதியாக, அழிந்து வந்தன. இனிப் போரை ஒதுக்க முடியாது என்ற நெருக்கடித் தறுவாயில், போர் முனையில், அரசர்கள், தங்களுடைய படைத் தலைவர்களின் ஆலோசனைகளைக் காட்டிலும், சோதிடர்களின் ஆலோசனையையே மேலாக மதிக்கலானார்கள். மேல் வகுப்பினருக்கும், கீழ்வகுப்பினருக்கும் இடையே உள்ள பிளவு இன்னும் அகன்று, மேன்மேலும் அதிகமாகி வந்தது. ஆட்சி வகுப்பினரும் புரோகித இனத்தினரும் தாங்கள் செய்துவருபவையே செய்யத் தக்கவை, அவையே மேலானவை என்பதைப் பற்றி அதுவரை யாதொரு ஐயமும் கொள்ளாதிருந்தார்கள். அந்த மனநிலை முஸ்லிம்களின் தாக்குதலால் அடியுண்டது; கலங்கி, வீழ்ந்தது. சமுதாயத்தின் சமூக அமைப்பும் பண்பாட்டு அமைப்பும் ஒருங்கே தகர்ந்து போயின. ஆனால் அவ்வாறு இடிந்து விழ்ந்த குப்பை-மேட்டிலிருந்து புத்துயிர் பெற்ற மக்கள் எழுந்தனர். இவ்வாறு சிற்சில மேம்பாடுகளையும் குறைபாடுகளையும் ஒருங்கே பெற்றுத் தோன்றிய வங்காளத்தின் மறுபிறப்பின் உருவமே சைதன்னியர்.

வடமொழியில் முறையாக எழுதிவந்த சிறந்த பண்டிதர்களும் கவிகளும் பாடிவந்தது சட்டென்று நின்றுபோயிற்று. ஆனால், சிறப்பான பதவி எதுவும் பெறாதவராயும் முன்னணியில் இராதவராயும் உள்ள சிலர் மறைஞான சமயப் பாடல்களைப் பாடிவந்தார்கள்: மக்கள் கொண்டாடிவந்த சிறு தேவதைகளைப் புகழ்ந்து, அவர்களின் மீது தோத்திரப் பாடல்களை இயற்றிவந்தார்கள். அவர்கள் பாடுவது நின்று போகவில்லை. ஊரும் பேரும் தெரியா இந்தக் குக்கிராமக் கவிகள், பாடகர்கள், ஆகியோர் இயற்றிவந்தவை அந்தக் காலத்தில் வெளித் தோன்றவில்லை. ஆனால் பதினைந்து, பதினாறும், நூற்றுண்டுகளில், அவை, திருந்திய வடிவத்தில், தலைதூக்கித் தோன்றின. இடைக்கால வங்காள மொழியில் காணப்படும் கதைப் பாடல்கள், தனி நிலைச் செய்யுள்கள், ஆகியவற்றின் வடிவங்களையும் உட்பொருளையும் பார்க்கும் போது, பல நூற்றுண்டுக் காலமாக எவ்வகையான இடையூறும் இன்றி, அவை தொடர்ந்து பயிலப்பட்டு வந்திருக்க வேண்டும் என்னும் எண்ணமே நமது மனத்தில் எழுகிறது. அம் முயற்சிகளின் தொடக்கத்தில் தோன்றிய பாடல்கள் நம்மை வந்து அடையவில்லை: இதற்குப் பல காரணங்கள் உண்டு. அவை எல்லாம் முற்றும் மதத்துறையை மட்டுமே சார்ந்த பாடல்கள் என்பது ஒன்று. தெய்வ வழிபாட்டுச்

சடங்குகளின் ஒரு பகுதியாக அவை பாடப்பட்டும் ஓதப் பட்டும் வந்தன. பெரும்பான்மையும், அவ்வப்பொழுதே, அவை ஆசுகவிகளாகப் பாடப்பட்டன. அந்தச் சடங்குகள் பெரும்பான்மை மக்களின் இடையேயும் பரவி அவர்களால் ஆதரிக்கப்பட்ட பின்பும், மேன்மக்களின் சமூகத்தில் அவை மெல்ல நுழைந்து இடம்பெற்ற பின்புமே, அவை ஒரு நிலையான வடிவத்தைப் பெற்றன. கவிகளின் திருந்திய, செவ்விய பாடல்கள் தோன்றியதற்குச் செல்வம் மிக்க மேன் மக்களின் ஆதரவு ஒரு முக்கியத் துணையாக இருந்தது. சில வேளைகளில், நிலை-இல்லாமலும், கருத்து நிரம்பாமலும், மனத்தை மகிழச் செய்யாமலும், இருந்த தொடக்க காலப் பாடல்கள் சில, பின்னர்த் தோன்றிய சிறந்த கவி ஒருவரின் பாடல் தொகுதியில் உள்ளடங்கியோ, அல்லது அதனால் ஒளி யிழந்து மறைந்தோ போனதும் உண்டு.

வங்காளத்தின் இலக்கிய வரலாற்றில் ஒரு நீண்டகாலப் பகுதி எம் முயற்சியும் இல்லாத வெற்றிடமாகக் காணப்படு கிறது என்று பார்த்தோம். அந்தக் காலத்தில், பண்டைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியிலிருந்தும் இடைக்கால இந்தோ-ஆரிய மொழியிலிருந்தும் பரம்பரை மரபில் வந்தவையாயும், அங்குள்ள பல்வேறு மக்கள்-இனத் தொகுதிகளிலிருந்தும் மாறுபட்ட பண்பாடுகளை உடைய தொகுதிகளிலிருந்தும் பெறப்பட்டவையாயும், ஆயினும் பொதுவாக அந் நாட்டுக்கே உரியவையாயும், உள்ள புராணக் கதைகளும் பரம்பரையாக வழங்கிவந்த பண்டைக் காலக் கட்டுக் கதைகளும் விரவி ஒன்றோடொன்று கலந்து இணைந்தன. அந் நாட்டு மக்கள் போற்றிவந்துள்ள தெய்வங்களோடும் தெய்வத் தன்மை பெற்ற மேன்மக்களோடும் தொடர்பு கொண்டன. பின்பு, அத் தெய்வங்களுக்கே உரியவை எனக் கருதப்பட்டுத் தெளிவான வடிவம் பெற்றன. பிரபஞ்சப் படைப்பைப் பற்றிய புதுக் கற்பனைக் கதை ஒன்றும் நாளடைவில் உருப் பெற்றது. அதுவரை பரம்பரையாக வடமொழி நூல்களில் கூறப்பட்டுவந்த படைப்பு வரலாற்றிலிருந்து அது வேறுபட்ட தாயினும், ரிக்கு-வேதத்தில் (10·129) பிரபஞ்சப் படைப்பைக் கூறும் துதிப் பாடலோடும், பாலினீசியாவில் வழங்கிவந்த படைப்பு வரலாற்றோடும், அதற்கு உள்ள உறவு ஐயத்துக்கு இடம் இன்றி, மிகத் தெளிவாகத் தெரிகிறது. வடமொழிப் புராணங்களில் காணும் தோத்திரப் பாடல்கள் பிரபஞ்சப்

படைப்பு வரலாற்றேடு தொடங்குவதைப் போலவே, மனஸா, சண்டி, தர்ம, என்னும் மக்கள் கொண்டாடும் தேவதைகளின்மீது பாடப்பட்ட இடைக்கால வங்காள மொழிக் கதைகளில் காணும் தோத்திரப் பாடல்களும் அந்த அந்தத் தெய்வங்களை வணங்கிவந்த சமயத்தினர்கள் நம்பி வந்த பிரபஞ்சப் படைப்பு வரலாறுகளோடு தொடங்குகின்றன. கண்ணனின் அற்புத வாழ்க்கைக் கதைகளைப் பற்றியோ, **இராமாயணத்திலும், மகாபாரதத்திலும்** காணும் கதைகளைப் பற்றியோ, அமைந்த பாடல்கள் எல்லாம் இவ்வாறுதான் தொடங்குகின்றன. அவற்றில் காணப்படும் பிரபஞ்சப் படைப்பு வரலாற்றை இங்கே சுருக்கமாகச் சொல்லுவது பொருந்தும்:

பிரபஞ்சம் படைக்கப்படுவதற்கு முன்னுல் எங்கும் வெற்றுச் சூனிய வெளி மட்டுமே இருந்தது. அது இருள் அடர்ந்து கிடந்தது. அந்தச் சூனிய வெளியிலே பிரபஞ்சப் படைப்பின் முதல் முயற்சி, முதல் அறிகுறி, முதல் விளைவு, ஒரு சிறு குமிழி வடிவமாகத் தோன்றிற்று. இந்தக் குமிழி, மெல்ல மெல்லப் பெரிதாகி, ஓர் அண்ட (முட்டை) வடிவமாக உருப் பெற்றது. அந்த அண்டத்திலிருந்து யாதொரு வடிவமும், எவ்வகை மாசும், அற்ற ஆதித் தெய்வமாகிய தர்ம தேவதை (அறக் கடவுள்) தோன்றினர். பிரபஞ்சமாக அமைந்த உடைந்த முட்டை-ஓட்டில் எங்கும் நீர் நிரம்பிக் காணப்பட்டது. அந்த நீர்ப் பெருக்கில், உறு துணை யாதும் இன்றி, அறக் கடவுள் செயலற்று மிதந்துகொண் டிருந்தார். பிறகு அந்தக் கடவுள் பெரிதாகப் பெருமூச்சுவிட்டார்; (மற்றொரு வரலாறு அவர் கொட்டாவி விட்டார் என்று கூறுகிறது). அந்தச் செயலால் ஓர் ஆந்தை (அல்லது சாம்பல் நிறக் காக்கை) பிறந்தது. அறக் கடவுள் அந்த ஆந்தையின் மேல் ஏறிக்கொண்டு, பல்லூழிக் காலம் எங்கும் சுற்றிப் பறந்தார். தங்குவதற்கு ஓர் இடமும் இல்லாமையால், ஓரிடத்திலும் அவரால் இறங்க முடியவில்லை. கடைசியில் தம்முடைய உடலிலிருந்து சிறிது அழுக்கைச் (தூசித் துகளை) சுரண்டி எடுத்து, அதை அந்த வெள்ள நீரில் போட்டார். அந்தத் துகள் முக்கோண வடிவமான பூமியாக அமைந்தது. ஓயாமல் பறந்து பறந்து அலுத்துப் போன அறக் கடவுள் சற்றே இளைப்பாறும் பொருட்டுப் பூமியில் இறங்கினர். அவரது உடலில் தோன்றிய வேர்வைத் திவலையிலிருந்து (மற்றொரு வரலாற்றின்படி அவரது நெஞ்சின் எலும்பு ஒன்றிலிருந்து) அவரது தேவியான கேதகை (இவளே ஆதிப் பெண் தெய்வம்) வெளிப்பட்டாள்.

பிறகு அந்த அறக் கடவுள் முக்கோண வடிவமாக அமைத்த பூமியின் ஒரு கோணத்தின் நடுவாகப் பல்லுகை என்னும் ஆற்றைப் படைத்தார். அந்த ஆற்றின் கரையில் ஓர் ஆலமரத்தை வளர்த்தார். கேதகை என்னும் தன் மனையாட்டியை அறவே கைவிட்டு, அவளிடமிருந்து பிரிந்து, தவம் செய்யும் எண்ணத்தோடு அந்த ஆற்றுக்குச் சென்றார். அவரது ஆந்தையும் அவரைப் பின் தொடர்ந்து சென்றது. அந்த ஆலமரத்தின் கிளை ஒன்றில் அது உட்கார்ந்து, காவல் காத்துவந்தது. இதற்கிடையே, தனது கணவனின் பிரிவை ஆற்றாமல், கேதகை துயருற்று வருந்தினாள். அவளுடைய ஆசை கிளர்ந்தெழுந்து, அவரை எண்ணி எண்ணி, மதனைய் (காமம்) என்னும் வடிவமாக வெளிப்பட்டது. அறக் கடவுளைத் தன்னிடம் அழைத்து வரும்படி பல்லுகை அந்தக் காமனை ஏவி, ஆற்றுக்கு அனுப்பினாள். காமன் தம்மை அணுகவே, அறக் கடவுளின் மன அமைதி குலைந்து குழம்பிப்போயிற்று. அவரது இந்திரியம் உடலிலிருந்து வெளிப்பட்டுச் சிந்திற்று. அந்த இந்திரியத்தை ஒரு மண்பானையில் அந்த ஆந்தை ஏந்திற்று. அதைக் கேதகையினிடம் எடுத்துச் சென்றது. ‘இது ஒரு மிகக் கொடிய விஷம். யாரும் இதைத் தின்டாமல், மிகவும் கவனமாகப் பாதுகாத்து வருவாயாக’ என்று எச்சரிக்கை செய்துவிட்டுப் போயிற்று. அறக் கடவுள் பின்பும் தன்னை நினையாமல் பிரிந்திருந்ததைக் கண்டு நைந்த கேதகை, நஞ்சுப் பானையில் உள்ள நஞ்சைப் பருகி, தன் உயிரை மாய்த்துக்கொள்ள எண்ணினாள். அவ்வாறே பருகினாள். பருகியதும், அதன் விளைவாக, அவள் கருவுற்றாள். உரிய காலத்தில், அவள் மூன்று குழந்தைகளைப் பெற்றாள். மூன்று பெருங் கடவுளர்களான பிரமன், விஷ்ணு, சிவன், என்பவர்களே அவர்கள். அவளுடைய வாயிலிருந்து பிரம தேவன் பிறந்தார். அவளுடைய நெற்றியிலிருந்து விஷ்ணு என்னும் தேவன் பிறந்தார். சிவன் என்னும் தேவன் மற்றக் குழந்தைகள் பிறப்பதுபோலவே பிறந்தார். தாங்கள் பிறந்த வீட்டில் தங்கள் தந்தையைக் காணாத குழந்தைகள் அவர் எங்கே போயிருக்கிறார் என்று தங்கள் தாயை வினவினார்கள். ‘பல்லுகை ஆற்றில் போய்ப் பாருங்கள்’ என்று கேதகை கூறினாள். அந்த மூன்று தெய்வங்களுக்கும் தம்முடைய உருவத்தைக் காட்ட அறக் கடவுள் விரும்பவில்லை. ஆகவே, உடன்பிறந்த அம் மூவரும் அங்கு வந்தபோது, அவர் மறைந்து விட்டார். தமது தந்தையைக் காணாதபடியால், அவர்கள் அந்த ஆற்றின் கரையில் தவம் செய்யத் தொடங்கினார்கள். சிறிது காலம் சென்றதும், அறக் கடவுள் தம் மக்களைச்

சோதிக்க விரும்பினர். ஆற்று நீரில் மிதந்துவரும் ஓர் அழுகிய பிண வடிவமாக உருவெடுத்து, அங்கே வந்தார். பிரமன் அருவுருப்புற்று, அதை அப்பால் தள்ளினர். விஷ்ணுவும் அவ்வாறே செய்தார். சிவன் தவம் கிடந்த இடத்தருகில் அந்தப் பிணம் வந்தபோது, அந்த உடல் தமது தந்தையின் உடலே என்பது, அதைப் பார்த்த உடனேயே, சிவனுக்குத் தெரிந்துவிட்டது. ஆயினும், அந்த ஆந்தை அறிவிக்கும் வரையில், அவரது உடன்பிறந்தாருக்கு அதில் நம்பிக்கை இல்லை. பிறகு, அந்த உடலை எரிப்பதற்கு ஏற்ற இடம் எது என்று தேடிப்பார்த்துச் சொல்லும்படி அவர்கள் ஆந்தையை ஏவினர். ஆந்தை இடம் இடமாகத் தேடிச் சென்று மீண்டது. 'அந்த உடலை எரிப்பதற்கு உரிய இடம் இன்றுவரை எதுவுமே எரிக்கப்படாத இடமாக இருக்க வேண்டும். அப்படிப்பட்ட இடம் ஒன்றே ஒன்றுதான் இருக்கிறது. ஆனல், கலியுகத்தில் அவதரிக்கும் அறக் கடவுளின் உடலை எரிப்பதற்கு என்று அது ஒதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கிறது' என்றது. பின்பு, ஆந்தை கூறிய ஆலோசனையின்படி, அந்த உடல் சிவனின் மடியில் கிடத்தி, எரிக்கப்பட்டது. எரிப்பதற்குத் தேவையான ஈம விறகை விஷ்ணு கொணர்ந்தார். பிரமன் ஈமத் தீயை மூட்டினர். பிறகு, அந்தக் கடவுளர் மூவரும் சாக்காடு நிரம்பிய மானிடர்-உலகையும், சாக்காடே இல்லாத வானேர்-உலகையும், படைக்கும் தொழிலில் ஈடுபட்டனர். கேதகை சண்டி வடிவமாகப் பிறந்தாள். சிவன் அவளை மணம் புரிந்தார்.[1]

இந்தக் கதைப்பகுதி பல புராணங்களிலும் ஒன்றுபோலப் பொதுவாகக் காணப்படுகிறது. ஆனல் இந்தப்பகுதிக்குப்பின்னுள்ள பகுதிகள் (1) 'நாத' குருமார்களை ஒட்டிய பரம்பரைக் கதைகள், (2) மனசையை ஒட்டிய பரம்பரைக் கதைகள், (3) அறக் கடவுள் வழிபாட்டை ஒட்டிய பரம்பரைக் கதைகள் என்று வெவ்வேருக அமைந்து காண்கின்றன. 'நாத' சமயக் கோட்பாட்டைச் சார்ந்த குருமார்களில் பெரும்பான்மையோரின் பெயர் 'நாத' என்னும் சொல்லோடு முடிவதால், அந்தக் கோட்பாட்டுக்கு அப்பெயர் வந்தது. அது இரகசியத் தன்மை வாய்ந்த ஒரு யோக-சமயம். தான் என்பதை

---

1. மற்ருெரு புராண வரலாற்றில், சிவனது உடல் எரிக்கப்படும்போது, கேதகை உடன்கட்டை ஏறி (சதியாக) மடிந்தாள் என்றும், அவளுடைய எலும்புகளை எல்லாம் சிவன் பொறுக்கி எடுத்து, அவற்றைத் தம் தலைமாலையாக அணிந்தார் என்றும் கூறப்படுகிறது.

மறந்து, ஆணவத்தை அகற்றி, சுகவாழ்வை அறவே துறக்க வேண்டும் என்பதையும்; உயிர் வாழ்க்கைக்கு இன்றியமையாச் செயல்களையும், மானதச் சிந்தனைகளையும் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிகளையும் முற்றும் அடக்கி வசப்படுத்த வேண்டும் என்பதையும்; அது தன் அடிப்படைகளாகக் கொண்டது. ஆதிக் காலத்தில் பௌத்த மதம் இருந்ததுபோலவே, அதுவும் அதன் ஆதி-வடிவத்தில், 'கடவுள் இல்லை' என்று கூறும் நாத்திகத் தன்மை உள்ளதாக இருந்தது. ஆனால், சைவத் துறவறத்தின் ஆதிக்கத்துக்கும், தாந்திரிக-யோக முறையின் ஆதிக்கத்துக்கும், அது விரைவில் உள்ளாயிற்று. பரம்பரைக் கதையில், முதன்முதலில் கூறப்பட்டுள்ள வரலாற்றின்படி, கோரக்ஷ-நாதரே நாத குருமார்களில் முதல்வர் என்று தோன்றுகிறது. மீன-நாதர் மற்றொரு கர்ண பரம்பரையைச் சேர்ந்தவராகக் காணப்படுகிறார். சிவ வழிபாட்டின் ஆதிக்கம் நாத சமயத்துக்குள்ளே ஊறிப் புகுந்த பின், அவ் இருவரும் ஒரே கதையில் ஒன்றாகக் கூறப்பட்டுக் காட்சியளிக்கத் தொடங்கினார்கள். பின்பு, தாந்திரிக-யோக முறையும் மெல்ல உட்புகுந்தது. அதன் விளைவாக, ஜாலந்தரி, கான் ஹா போன்றவர்களும், உண்மையாகவே பழங் காலத்தில் வாழ்ந்தவர்கள் என்று பற்பல வரலாறுகளில் கூறப்படுபவர்கள் சிலரும், அந்தச் சமயத்தின் ஆதிகுரவர்கள் என்று ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டார்கள். அந்தச் சமயம் பதினான்காம் நூற்றாண்டுக்கு நெடுங் காலத்துக்கு முன்னமேயே தோன்றிவிட்டது என்பதிலும், அது கிழக்கு இந்தியாவில்தான் பிறந்தது என்பதிலும் ஐயம் இல்லை. அது தோன்றிய இடம் அநேகமாக வங்காளமாக இருக்கலாம். ஆயினும், அதில் காணப்படும் புராணக் கதைகளும் பரம்பரைக் கதைகளும் 'இருண்ட காலம்' என்று வழங்கிய சில நூற்றாண்டுகளில்தான் திண்ணமான, திருந்திய வடிவம் பெற்றன. அந்தச் சமயமும் அதன் பரம்பரைக் கதைகளும் வங்காளத்திலிருந்து தொடங்கி, நாலு பக்கமும் பரவின. பிளந்த-காதுடைய (கன்-பட்) யோகிகளை இந்திய நாடு அனைத்துமே அறியும், அவர்களைப் பஞ்சாபிலும், இராஜபுதனத்திலும், மகாராஷ்டிரத்திலும் மற்ற இடங்களிலும் காணலாம். வங்காளிகள்-அல்லா யோகியர்கள் மரபு முறையில் பாடிவரும் பாடல்கள் பலவற்றில், அவை ஆதியில் வங்காளத்தில் தோன்றியவை என்பதைக் காட்டும் மொழித்துறை அடையாளங்கள் பல இருக்கக் காண்கிறோம்.

கோரக்ஷ-நாதர் என்னும் பெயர் பௌத்த பரம்பரைக் கதைகளிலோ, பௌத்தர்கள்-அல்லாதோரின் தாந்திரிகப்

பரம்பரைக் கதைகளிலோ காணப்படுவதில்லை. ஜ்யோதிரீசுவரர் இயற்றிய **வர்ணரத்னுகரம்** என்னும் நூலில் ஆன்மிகத் துறைத்தலைவர்களான **சித்தர்கள்** அறுபத்து நால்வரின் பெயர்-அட்டவணை ஒன்று காணப்படுகிறது. அதில்தான் அப்பெயரை முதன்முதலில் காண்கிறேம். கோரக்ஷநாதரின் போதனைகளைப் பின்பற்றிய சமயக் குழுவினர் இமயமலையின் அடிவாரக் குன்றுகளில் வாழ்ந்துவந்த மக்களின் இடையே முதன்முதலில் தம் கோட்பாடுகளை வெளியிடத் தொடங்கியிருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. கோர்க்கா என்னும் சாதிப் பிரிவினரின் பெயர் அவ்வாறுன முடிவையே சுட்டுவதாகத் தோன்றுகிறது. ஆயினும், கோரக்ஷநாதர் என்னும் ஒருவர் உண்மையிலேயே வாழ்ந்தார் என்பதற்கு வரலாற்றுத் துறையில் எவ்விதமான அத்தாட்சியும் இல்லை. ஆனுல், மீனநாதர் என்னும் ஒருவரைப் பற்றிப் பௌத்த மறைஞானிகளுக்குத் தெரியும். சர்யா-பாடல்களுக்கு உரை எழுதிய முனிதத்தர் தமது உரையில் மீனநாதர் வங்காளி மொழியில் எழுதிய (நூல் ஒன்றில் அடங்கிய) நான்குஅடிப்பாடல் ஒன்றை மேற்கோளாக எடுத்து ஆளுகிருர். அந்தப் பாடலைப் பின்வருமாறு மொழிபெயர்க்கலாம்:

> யாவற்றுக்கும் மேலான பரமபதத்தை எய்துவதற்கான
> வழி இன்னதுஎன்று குரு விளக்கமாகக் கூறிவிட்டார்.
> செயல்கள் என்னும் கலைமான்கள் வெளிப்படாமல்
> சமாதிக் கதவை மூடுவதே அவ்வழி. தாமரை
> மலர்ந்துவிட்டது என்பதை நத்தை அறிவிக்குமோ?
> தாமரையின் செந்தேனைப் பருக இயலாமல் அல்லலுறும் வண்டும் உண்டோ?

கோரக்ஷ, மீனர்களின் கதையை உள்ளடக்கிய நூல்களில் எல்லாம், நமக்குத் தெரிந்த வரையில், மிகப் பழமையானது வித்தியாபதி எழுதிய **கோரக்ஷ-விஜயம்** என்னும் குறுகிய வடிவுள்ள இசை-நாடகம். இது வடமொழியிலும் பேச்சு மொழியிலுமாகக் கலந்து எழுதப்பட்ட நூல். இதன் காலம் ஏறக்குறையக் கி. பி. 1403 ஆக இருக்கலாம்.

பௌத்த தாந்திரிகர்களின் இடையே சித்தர்களின் மரபு ஒழுக்கங்கள் பல உட்புகுந்து, அவர்களுடைய முறைகளோடும் நம்பிக்கைகளோடும் கலந்து, ஒன்றுகிவரத் தொடங்கின. யாவர்க்கும் மேலானதலைவரான (**பரஸ்வாமி**) இரத்தினர் என்பவர் ஓர் அரசனின் புதல்வர். அவருக்கு நிருசிம்மர் என்ற பெயர் சூட்டப்பட்டது. **டாகினீ** என்னும் பெண்பாலான மறைஞானியின் வேண்டுகோளின்படி அவர் இரண்டு நூல்களை இயற்றினுர். ஐம்பது சித்தர்கள், முப்பத்தைந்து ஞான-

டாகினிகள், ஆகியோரின் புகழ்பெற்ற செயல்களை (இவை **அவதானம்** எனப்படும்) அவை கூறுகின்றன. பதினான்காம் நூற்றாண்டிலோ, அல்லது அதற்கும் முன்னரோ, இந்த நூல்கள் திபேத்திய மொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டன. ஜாலந்தரி, கான்ஹார், காபுரர், சௌரங்கி, முதலிய சித்தர்களோடும் வேறு சிலரோடும் தொடர்புகொண்டு காணும் பரம்பரைக் கதைகள் **ஞான-டாகினீ** மயனுமதிக் கதை ஆகியவற்றின் வித்துக்கள் மேற்கூறிய நூல்களில் காணப் பட்டன என்று உறுதியாக நம்பலாம். இவை யாவும் வங்காளி மொழியில் இடைக்காலத்தில் இயற்றப்பட்ட சிற்சில நாடகக் கவிதைகளிலும் கதைக் கவிதைகளிலும் கூறப்பட்டுள்ள கதைகள்.

இடைக்கால வங்காளி மொழியில் கோரக்ஷ-நாதரின் பெருமையைப் புகழ்ந்து கூறும் கவிதைகளிலும், அறக் கடவுளின் வழிபாட்டைச் சார்ந்த பரம்பரைக் கதைகளிலும், அறக் கடவுளைப் பெருந்தெய்வமாகப் பாராட்டும் சமயத்தினர் உலகப் படைப்பைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த கொள்கைகள் விவரமாகக் கூறப்பட்டுள்ளன என்று பார்த்தோம். 'நாத' சமயக் குரவர் தோன்றிய வரலாறு மேற்கூறிய படைப்பு வரலாற்றைத் தொடர்ந்து காணப்படுகிறது. 'நாத' சமயச் சித்தர்களின் வரலாற்றைப் பின்வருமாறு சுருக்கமாகக் கூறலாம்:

அறக் கடவுளின் உடல் எரிக்கப்பட்டபோது, (நாத பரம்பரைக் கதைகளில் ஆதி-நாதரின் உடல் எரிக்கப்பட்ட போது என்று காண்கிறது) மீந்த சாம்பலிலிருந்து ஐந்து பெருஞ் சித்தர்கள் தோன்றினார்கள். உடலின் கொப்பூழி லிருந்து மீனநாதர் தோன்றினர். இவரே மத்ஸ்யேந்திர-நாதர் (மச்சேந்திர நாதர்) என்றும் கூறப்படுகிறார். இச் சொல் திரிந்து, இந்தி மொழியில் மச்சிந்தர் என்றும், வங்காளி மொழியில் மோசந்தர் என்றும் வழங்குகிறது. நெற்றியி லிருந்து கோரக்ஷநாதர் தோன்றினர். எலும்புகளிலிருந்து ஜாலந்தரி தோன்றினர். வங்காளத்தில் இவர் ஹாடி-பா என்றும் வழங்கப்படுகிறார். ஜ்யோதிரீசுவரர் கூறியிருக்கும் சித்தர்களின் பெயர்-அட்டவணையிலும் இப் பெயர் காணப் படுகிறது. செவிகளிலிருந்து கான்ஹார் தோன்றினர். இவரே பிற்காலத்தில் கான-பா என்று வழங்கப்படுகிறார். அடிகளி லிருந்து சௌரங்கி தோன்றினர். இப்படி இவர்கள் ஐவரும் தோன்றியதாகக் கூறும் வரலாறுகள் பிற்காலத்தவை என்பது தெளிவு. அப் பெயர்களின் சொல்-வடிவங்களைக் கொண்டு, சாமானிய மக்கள் தாமாகவே கற்பனை செய்த சொல்லிலக்

கணத்தின் விளைவாகத் தோன்றியவையே இவ் வரலாறுகள். ஹாடி-பா என்பவர் ஒரு தெருத் துலக்கியாகத் தொழில் புரிந்ததே அவருக்கு அப் பெயர் வந்ததற்குக் காரணம். 'கான' என்னும் சொல் **கர்ண** (செவி) என்னும் சொல்லி லிருந்து வந்ததன்று; **கிருஷ்ண** என்னும் சொல்லிலிருந்து பிறந்த சொல்லே அது. நான்கு நிறங்களை உடைய (சதுர-ரங்க) துணியை ஆடையாக அணிந்த காரணத்தால் அவருக்குச் 'சது-ரங்கி' என்ற பெயர் வந்தது. 'சரண' (அடி) என்பது மற்றொரு முனிவருடைய பெயரின் முதல் இரண்டு அசை களின் சிற்றெலியாகக் காண்கிறது. மீன-நாதர் சிவபெருமா னுடைய சீடராகவும், கோரக்ஷர் மீனரின் சீடராகவும், கானர் ஜாலந்தரியின் சீடராகவும் ஆக்கப் பெற்றுர்கள். ஜாலந்தரி, சௌரங்கி, ஆகியோர் மற்றவர்களோடு உறவு கொண்டதாக யாதொன்றுமே கூறப்படவில்லை. ஆயினும், இவர்கள் ஐவருமே சிவ நெறியைப் பின்பற்றியவர்கள். அந்தக் கடவுள் ஒருவர் மட்டுமே **மகா-ஞானம்** எனப்படும் பெரும் பேரறிவு படைத் தவர். சிவனது தேவியாகிய சண்டீ அவரிடமிருந்து அந்தப் பேரறிவைப் பெற ஆவல் கொண்டாள். ஆனல், அவள் பெண்ணுகையால், அவ்வறிவை அவள் ஒருகால் இரகசிய மாக வைத்திருக்க மாட்டாளோ என்ற ஐயத்தால், அவளுக்கு அவ்வறிவை ஓத அவருக்கு மனமில்லை. பெரும் பேரறிவு பெற்றவன் அமரன் ஆகிவிடுவான். ஆதலால், அந்தப் பெரும் பேரறிவு யாவர்க்கும் பொது உடைமை ஆகிவிடுமானல், உலகப் படைப்பின் நோக்கம் முழுதுமே வீணுகும்; பொரு ளற்றதாகிவிடும். ஆனல், எவ்வளவு காலம்தான் சிவன் தனது மனைவியின் இடையரு வேண்டுகோளை மறுக்க முடியும்? தாம் சொல்வது வேறு ஒருவருக்கும் கேட்கலாகாது என்று, கடற் கரை ஓரத்தில், கடலின் உட்புறமாகச் சற்றே நீட்டிக்கொண் டிருந்த ஓர் உயர்ந்த மேடையின் மீது அவளை அழைத்துச் சென்றுர். இந்தச் செய்தி மீன நாதரின் காதில் எப்படியோ விழுந்தது. ஆதலால், அவர் கடலின் உள்ளே நீட்டிக் கொண்டிருந்த மேடையின் அடிப்புறமாக வந்து ஒளிந்திருந் தார். சிவன் வெளியிடப்போகும் பரம-இரகசியத்தை, யாவரும் அறியாமல் கேட்டுத் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்பதே அவரது நோக்கம். சிவனை மன்றுடி, வஞ்சனையாக அவரிடமிருந்து பெரும் பேரறிவைப் பெறவேண்டும் என்று சண்டீ எண்ணியது தர்மரின் ஏவலாளாகிய ஆந்தைக்குத் தெரிந்துவிட்டது. யாவர்க்கும் மேலான தேவ தேவனுக்கு இந்தச் செய்தியை அது தெரிவித்தது. அவர் தேவியை உறக்கத்தில் ஆழச் செய்தார். அப்படி அவள்

உறங்கியதைச் சிவன் உணரவில்லை. ஆதலால் அவர் பேசிக் கொண்டேயிருந்தார். ஒன்றுமே சொல்லாமல், சண்டீ முற்றும் மௌனமாக இருந்ததால், அவள் உறங்குகிருள் என்பது சிவனுக்குத் தெரிந்துவிடும் என்பதை மீன நாதர் உணர்ந்தார். அவ்வாறு தெரியாமல் இருக்கும் பொருட்டு, இடையிடையே, தக்கவாறு குரல் கொடுத்து வந்தார். சிவன் தமது உபதேசத்தைச் சொல்லி முடித்ததும், சண்டீ உறக்கம் கலைந்து எழுந்தாள். எனக்கு உபதேசித்து அருளவேண்டும் என்ருள். மீன நாதர் சூழ்ச்சி செய்து பெரும்பேரறிவைப் பெற்றுவிட்டார் என்பது அப்பொழுதுதான் சிவனுக்குத் தெரிந்தது. 'இந்த அறிவு எப்பொழுது உனக்கு மிகமிக இன்றியமையாத தேவையாக இருக்குமோ அப்பொழுது நீ அதை மறக்கக் கடவாய்' என்று அவர் மீன நாதருக்குச் சாபம் இட்டார்.

சிவன் மணம் புரிந்து இல்வாழ்க்கை நடத்திவரலாம் என்று இருக்க, அவரை வழிபட்டு வந்த சித்தர்கள் மட்டும் இல்லறத்தைத் துறந்து, பிரமசரிய வாழ்க்கை புரிந்துவர வேண்டும் என்று விதிக்கப்பட்டிருந்த கட்டுப்பாடு சண்டீக்குச் சிறிதும் பிடிக்கவில்லை. அவள் அதை மீறிக் கூறியது ஒன்றையும் சித்தர்கள் ஒருவரும் பொருட்படுத்தவில்லை. ஆதலால், சண்டீ பற்பல சூழ்ச்சிகளைச் செய்து, இழிவான செயல்களைக் கையாண்டு, அவர்களுக்குக் காம வேட்கை கிளர்ந்து எழச் செய்ய முயன்ருள். கோரக்ஷநாதரைத் தவிர, மற்றவர்கள் அனைவரும் அவளுடைய வஞ்சச் செயல்களுக்கு உள்ளாகிக் காம வயப்பட்டு விழ்ந்தனர். ஆகவே அவர்கள் எல்லோரும் தங்களுடைய ஆசைகளைத் தீர்ப்பதற்குரிய வாழ்க்கையை, சில காலமாயினும், நடத்தியாக வேண்டும் என்ற சாபத்துக்கு உட்பட்டனர். மீன நாதர் காமரூபத்துக்குச் சென்ருர்: அங்குள்ளது பெண் அரசு. அதன் ஆட்சியை அவர் ஏற்று நடத்திவந்தார். பாடிகைநாட்டு மன்னனின் தாய்க்கு மயனமதி என்று பெயர். அவ் அரசியின் கீழ், அவளது குதிரைத் தொழுவத்தின் காவலராக, ஜாலந்தரி அமர்ந்து, பணிபுரிந்து வந்தார். கானர் டாகுகைக்கு அனுப்பப்பட்டார். அவருக்கு அங்கே என்ன நேர்ந்தது என்னும் விவரம் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஐந்தாவது சித்தர் தமது மாற்ருந்தாயோடு முறையல்லாக் காமத்தில் உழந்து வாழ்ந்தார்.

தன்னுடைய வஞ்சனைகளில் ஒன்றுக்கும் கோரக்ஷநாதர் வசப்படாமல் உறுதியாக நிற்பதைக் கண்ட தேவி, அவரை எப்படியாவது நெறிதவறச் செய்யவேண்டும் என்று மும்முரமாக முனைந்தாள். அம் முயற்சிகள் அருவருக்கத் தக்க தன்மை

யுடையவை; இழிவானவை என்றே கூறவேண்டும். பெண்கள் இழிவான மனம் உடையவர்கள், வெட்கம் கெட்டவர்கள் என்று குறைகூறவேண்டும் என்னும் ஒரு குறித்த நோக்கத்துடனேயே இவ்வரலாறு யோக-சமயக் கவிகளால், வேண்டும் என்றே கூறப்பட்டது என்பதில் ஐயம் இல்லை. சண்டியின் இறுமாப்பு, பங்கம் அடைந்தது. கோரக்ஷநாதர் அவளைத் தண்டிக்க வேண்டும் என்று எண்ணங்கொண்டார். ஆனல், தக்க தருணத்தில் சிவன் தலையிட்டு, அவளைக் காப்பாற்றினர். இதற்குள்ளாக, அந்தச் சீடர்களில் நால்வர், மேற்கூறியவாறு, வெவ்வேறு திசைகளுக்குச் சென்று, வெவ்வேருகப் பிரிந்து போயினர். அதன்பின்பு, மக்கள்-உலகத்தில் கோரக்ஷநாதர் தம் மனம்போல் திரியட்டும் என்று விட்டுவிட்டு, சிவனும் சண்டியுமாகக் கைலாயம் சென்றனர். விஜய நகரத்தின் அருகில் உள்ள ஒரு **மகிழ** மரத்தின் நிழலைத் தாம் வழக்கமாக உறையும் இடமாகக் கோரக்ஷநாதர் கொண்டார். ஒரு நாள் அவர் அங்கே கானரைக் கண்டு பேச நேர்ந்தது. அப்போது அவர்கள் ஒருவரோடொருவர் அன்பாக நடந்து கொள்ளவில்லை. இருவரும் மிகவும் அன்பற்ற கடுமொழிகளைப் பேசினர்கள். ஆயினும், அவர்கள் தம்தம் குருமார்களைப் பற்றிய செய்திகளைப் பேச நேர்ந்தது. மயனமதியின் மகனுகிய கோவிந்த-சந்திரரின் (இவரைக் கோபி-சந்திரர் என்றும் வழங்குகிருர்கள்) ஆணையால் தமது குருவாகிய ஜாலந்தரி உயிரோடு புதைக்கப்பட்டார் என்பதைக் கானர் தெரிந்து கொண்டார். தமது குருவாகிய மீனர் இவ் உலக இல்வாழ்க்கையின் இன்ப துன்பங்களில் ஆழ்ந்து கிடந்தார் என்றும், அப்போது அவர் சாகுந் தறுவாயில் இருக்கிருர் என்றும் கோரக்ஷர் கேள்வியுற்ருர். உடனே, பெண்கள் மட்டுமே வாழ்ந்துவந்த பெண்-அரசில் ஒரே ஆண்மகனுக மீனர் வாழ்ந்து, அரசு புரிந்துவந்த நாட்டை நோக்கி, கோரக்ஷர் விரைந்து சென்ருர். மீனரின் சீடர்களில் யாரேனும் இவ்வாறு செய்ய முயலக் கூடும் என்பது மீனரின் தேவியர்களான அரசிகளுக்குத் தெரியும். ஆகவே, ஆண்மகன் எவனுமே தங்கள் நாட்டிற்குள் கால் எடுத்து வைக்கலாகாது என்று ஒரு கடுமையான ஆணையை அவர்கள் பிறப்பித்திருந்தார்கள். அப்படியிருக்கையில், யோகிகளை உள்ளே வரவிடுவார்களா? ஆதலால், கோரக்ஷ-நாதர் ஓர் ஆடல்-மகளாக வேடம் பூண்டு, அந் நாட்டின் உள்ளே எளிதாகவே புகுந்துவிட்டார். தாம் முன்னல் பார்த்திராத ஒரு புதிய ஆடல்-மகள் தம் நாட்டுக்கு வந்திருக்கிருள் என்பதைக் கேள்வியுற்ற மீனர் அவளைத் தம் முன் கொணருமாறு ஆணை பிறப்பித்

தார். அவ்வாறு அரசனை அணுகிய கோரக்ஷர் தமது குரு அவ்வளவு மாறிப் போயிருப்பதைக் கண்டு, திகைத்துப் போனார். பெரும்பேரறிவை மீனர் முற்றும் மறந்துவிட்டதையும், காம வயப்பட்ட சிற்றின்ப வாழ்க்கையில் மூழ்கிக் கிடந்ததையும், அவரது உடல் தளர்ந்து தகர்ந்து போயிருந்ததையும், அவரது மனமும் முடமாகிச் செயலற்றிருந்ததையும் கண்டார். அந்தக் குரு இன்னும் அதிக நாள் வாழமாட்டார் என்பதும், அவர் இறக்கும் தறுவாய் அணுகி வருகிறது என்பதும் அவருக்கு நன்கு தெரிந்தது. தமது குரு தம்மைக் கண்ணால் கண்டதுமே அடையாளம் தெரிந்துகொள்ளுவார்; அதன் பின் எல்லாம் எளிதாக முடிந்துவிடும் என்று கோரக்ஷர் நினைத்திருந்தார். ஆனால், மீனரோ அவரை ஓர் உண்மை ஆடல்-மகளாகவே எண்ணி, அவளது ஆடல்-திறத்தைக் காட்டும்படி ஆணையிட்டார். அப்போது எதிர்பாராத ஒரு சங்கட நிலை தமக்கு ஏற்பட்டிருப்பதைக் கண்டு கோரக்ஷர் வருந்தினார். ஒரு சீடர் தமது குருவுக்கு நல்லுபதேசம் செய்து அறிவுறுத்த வேண்டும் என்பதும், அந்த உபதேசம் இசையின் வழியாகவும் ஆடலின் வழியாகவும் புகட்டப் படவேண்டும் என்பதுமே, அந்த மிகச் சங்கடமான நிலை. தாம் இன்னார் என்று தெரிவிக்க அவருக்கு மனம் துணியவில்லை. ஏனென்றால், அப்படித் தெரிவித்தால், தம்மை உடனே அந் நாட்டிலிருந்து அப்புறப்படுத்திவிடுவார்கள் என்பது அவருக்குத் தெரியும். மத்தள ஓசையின் மூலமாகவும், சதங்கை ஒலியின் மூலமாகவுமே, தமது குருவோடு உரையாடுவது நலம் என்று எண்ணினார். தமது ஆடல்-பாடலைத் தொடங்கினார். மீனர் அதனால் கவர்ச்சியுற்று, அதைக் கவனிக்கத் தொடங்கியதும், உயர்ந்த ஆன்மிக உண்மைகளை உட்பொருளாகக் கொண்ட விடுகதைப் பாடல்களைக் கோரக்ஷர் பாடத் தொடங்கினார்:

> குளத்திலோ ஒரு திவலை நீரும் இல்லை: ஆயினும், அது கரை புரண்டு வழிவது ஏன்? கூட்டிலோ எந்நாளுமே ஒரு முட்டையும் இருந்ததில்லை: ஆயினும், அங்குப் பறவைக் குஞ்சுகள் சிறகடித்துச் சலசலப்பது ஏன்? நகரிலோ மனிதர் ஒருவரும் இருந்ததில்லை: ஆயினும், அங்கே அத்தனை வீடுகள் நெருங்கிக் காணப்படுவது ஏன்? குருடன் கடை வைத்துப் பண்டம் விற்கிறான்: செவிடன் அங்கு வந்து பண்டங்களை வாங்குகிறான். மழை ஓயட்டும்: மீன்கள் எல்லாம் நீரின் அடித்தளத்துக்குப்

போகட்டும். ஆழப் பெருங் கடலைச் சிற்றேடத்தால் கடக்க வேண்டும்.

இந்தப் பாடல்களைக் கேட்டதும், மீனரின் பெரும் பேரறிவு, மின்னலைப் போல், அவரை மீண்டும் வந்து அடைந்தது. சிடரின் செயலால் குருவின் உறக்கம் கலைந்தது; அவர் விழித்தெழுந்தார். பெண்களின் மோக வலை அறுந்து போயிற்று : அவர்களின் மாய மந்திரத்தின் கட்டு விடுபட்டுப் போயிற்று. அதன் பிறகு, கோரக்ஷ-நாதர் விஜயநகரத்தில் உள்ள **மகிழ** மரத்தின் அடியில் உள்ள தமது பீடத்தை மீண்டும் வந்து அடைந்தார். மீனநாதர் மகா-நாதத்துக்குச் சென்று, அங்கு ஒரு துறவியர் மடத்தை நிலை-நாட்டினர்.

கோரக்ஷரைக் கண்டு பேசியபின், கானர் என்ன செய்தார் என்பதைப் பற்றிய வரலாற்றை மீண்டும் கூறத் தொடங்கு முன், மயனுமதியின் வரலாறு ஒன்றைச் சொல்லியாக வேண்டும். மயனுமதி இளம் மங்கையாக இருந்தபொழுது, அவள் ஒரு சித்தரைக் காண நேர்ந்தது. அவர் அவளுக்கு மறைஞான தந்திரத்தை (அல்லது யோகத்தை) உபதேசம் செய்தார். சில கதைகளில் அவளுக்கு உபதேசம் செய்த குருவின் பெயர் மீன-நாதர் என்று கூறப்படுகிறது. ஆனல், உண்மையில், சிவனல் அப்புறப்படுத்தப்பட்ட பின்பு, தமது உருவை மறைத்து, மயனுமதியை அடைந்து, அவளது குதிரைத் தொழுவக் காவலனுக வேலை பார்த்துவந்த ஜாலந்தரியே தவிர அவர் வேறன்று என்றே நினைக்க வேண்டியிருக்கிறது. இந்த மயனுமதி என்பவள் அரசனுன மாணிக்க-சந்திரனின் மனைவி. அவனை அவள் மணம் புரிந்த பின், தாந்திர அல்லது யோக முறையில் தனது கணவனுக்கு உபதேசம் செய்விக்க முயன்ருள். அப்படி முயன்றபோது, அவள் ஒரு ஞான-டாகினி என்பது மாணிக்க சந்திரனுக்குத் தெரிந்தது. அவளுடைய அற்புதமான மாயத் திறமைகளைக் கண்டு, அவன் பெரிதும் அச்சமுற்ருன். ஆயினும், அவளுடைய சொற்படி நடப்பதற்குமுன் அவன் இறந்து விட்டான். அவன் இறந்தபின், மயனுமதி கோவிந்த-சந்திரனைப் பெற்ருள். அவன் வாலிபப் பருவத்தை அடைந்ததும், அழகு மிக்க இரண்டு பெண்களை மணந்தான். நாள் முழுதும் இன்பக் கடலில் மூழ்கிக் கிடந்தான்.

தனது கணவனின் குலபரம்பரை அற்றுப் போகலாகாது, அக் குடும்பம் சந்ததியைப் பெற்று, தொடர்ந்து பெருகி வர வேண்டும் என்பதைப் பற்றி மயனுமதி பெருங் கவலை கொண்டாள். ஆயினும், தனது மகனுக்கு மக்கள் பிறக்கப் போவதில்லை என்பது அவளுக்குத் தெரியும். ஆகையால்,

தன் குலம் நிலைத்திருப்பதற்கு ஒரு வழி அவளுக்குத் தென் பட்டது:—அதாவது, கோவிந்த-சந்திரனுடைய வாழ்நாளை, முடிவே இன்றி, நீடித்திருக்கச் செய்தல். சித்த-யோகி ஒருவரிடமிருந்து உபதேசம் பெற்று, பிக்குவாக இருந்து, யோகத்தைப் பயில்வதே அதற்குரிய வழி. ஆகவே, அவள் தன்னுடைய மகனை ஜாலந்தரியின் சீடனாகி, சிலகாலமேனும் இல்லற இன்பத்தைத் துறந்து வாழவேண்டும் என்று வற்புறுத்தினாள். கோவிந்த-சந்திரன் அது தனக்குத் தகாத செயல் என்றும், அப்படிச் செய்வது அவமானம் என்றும் எண்ணினான். அரசனுடைய மகனாகப் பிறந்த தன்னை இழிகுலத்தில் (ஹாடி) பிறந்து, தொழுவத்தைத் துலக்கும் ஒருவனுடைய அடிகளில் விழுந்து வணங்கச் செய்வது முற்றும் அடாத செயல் என்று பட்டது. அப்போது அவனுடைய தாய் உண்மையை விளக்கிக் கூறினாள். 'ஹாடி' என்னும் சொல்லுக்கு உடலில் எலும்புகளை (ஹாட) உடையவன் என்பதே பொருள் என்றாள்.

தனது தாய் கூறிய அறிவுரையைக் கேட்ட கோவிந்த-சந்திரன், அரைகுறை மனத்தோடு, அதன்படி நடக்க இணங்கினான். அவன் ஜாலந்தரியிடமிருந்து உபதேசம் பெற்றான். ஆனால், இன்பம் நிரம்பிய இல்லற வாழ்க்கையைத் துறவாமல், அச் சுகங்களில் திளைத்துவந்தான். யோகப் பாதையில் புதிதாக அடியெடுத்து வைத்த கற்றுக் குட்டியாகிய தனக்குக் கிடைத்துள்ள அற்புதத் திறமையைத் தானே பழித்தும், இழிவாகவும், புரளியாகவும் கூறியும் வந்தான். இந்தச் செய்தி அவனுடைய குருவுக்குத் தெரிய வந்தது. உடனே அவர், அவனுக்கு அளித்திருந்த திறமைகளை எல்லாம் அவனிடமிருந்து பறித்துவிட்டார். அரசன் அவனது மனைவியரின் கண்முன்னே வலி இழந்து, அவமானம் அடைந்தான். அவனுடைய குருவின்மீது அவனுக்குக் கடுங் கோபம் வந்தது. ஆதலால், அவரை உயிரோடு புதைத்து விட்டான். தமது குருவுக்கு நேர்ந்த கதி கோரக்ஷரின் மூலமாகக் கானருக்குத் தெரிய வந்தது; உடனே அவர் பாடிகைக்கு விரைந்து சென்றார். யோகத் திறமை பெற்ற ஒரு சிறுவனாக வேடம் பூண்டு, அந் நகருக்குள் புகுந்தார். அங்கே அரசன் கோவிந்த-சந்திரனது சபையை அடைந்தார். தாம் பெற்றிருந்த யோகத் திறமைகள் சிலவற்றை அங்கு வெளிக் காட்டினார். அவற்றைக் கண்ட அரசன் அஞ்சி நடுங்கினான். ஆதலால், அவன் ஜாலந்தரி அடக்கம் செய்யப் பட்டிருந்த சமாதியைத் திறக்க உத்தரவிட்டான். அதிலிருந்து

வெளிப்பட்ட குரு அவ் அரசனைக் காணவேண்டும் என்றுர். கானர் அப்போது கூறிய ஆலோசனையின்படி, கோவிந்த-சந்திரனைப்போல் அமைக்கப்பட்ட தங்கப் பதுமை ஒன்று (மேற்கு-இந்தியாவில் வழங்கும் கதையின்படி ஒரு தட்டு நிறைய உடைத்த பட்டாணிக்கடலை) அந்தச்சித்தரின் முன்னுல் வைக்கப்பட்டது. அந்தப் பதுமையின்மீது (அல்லது அந்த உடைத்த பட்டாணிக் கடலைத் தட்டின்மீது) அவரது பார்வை பட்டவுடன், அது எரிந்து சாம்பலாகப் போயிற்று. இவ்வாறு இரண்டு தடவை நடந்தது. அந் நிகழ்ச்சிகளால் குருவின் கோபம் தணிந்து அவிந்தது. தண்டனை பெற்றும், அவமானம் அடைந்தும், இறுமாப்பு ஒடுங்கிய கோவிந்த-சந்திரன், அதற்குப் பிறகு, தனது குரு சொல்லுவதை எல்லாம் கேட்டு, அதன்படி நடக்கத் தயாராக இருந்தான். ஆகையால், யோக முறையில் அவனுக்கு முழு உபதேசத்தையும் ஜாலந்தரி அளித்தார். அவ் அரசன் தன்னுடைய பதவிக்குரிய பொன்னுடைகளை எல்லாம் களைந்து, வெறும் கந்தல் துணிகளை உடுத்துக்கொண்டான். தனது தலையை மொட்டையடித்துக் கொண்டான். சங்கு வளையங்களைக் காதணிகளாக அணிந்தான். யோகிகளுக்கு உரிய பிற விருதுகள் அனைத்தையும் பூண்டான். உடல் முழுதும் சாம்பல் பொடி பூசி, தன் வீட்டைவிட்டு வெளியே சென்றுன். கோவிந்த-சந்திரனுக்கு, அதன் பின் நேர்ந்தவை சாதாரணமாக எல்லா நாடோடிக் கதைகளிலும் காணப்படும் நிகழ்ச்சிகளைப் போன்றவைதாம். அந்த அந்தப் பிரதேசம் விரும்பும் சுவைகளுக்கு ஏற்றபடியும், பொதுமக்களின் மனம்போன போக்கிலும், அந்த வரலாறுகள் உருப்பெற்றுத் தோன்றின.

மயனமதியும் கோவிந்த - சந்திரனும் உண்மையாகவே வாழ்ந்தவர்கள், அவர்களைப் பற்றிய கதை மெய்யாகவே நிகழ்ந்த ஒரு வரலாறு என்றெல்லாம் மெய்ப்பிக்கப் பலர் முயன்றுவந்திருக்கின்றனர். ஆனுல், நமக்குக் கிடைத்துள்ள செய்திகளைக் கொண்டு அப்படிப்பட்ட வரலாற்றுக் கோட்பாட்டைக் கோக்கவோ, மெய்ப்பிக்கவோ, போதிய அத்தாட்சிகள் இல்லை. பழைய பட்டிகேர நகரில் (இதுவே இக் காலத்தில் திப்பேராவில் உள்ள மேகேரகுலம் என்பது) மாணிக்க-சந்திரன் என்னும் அரசனே, கோவிந்த-சந்திரன் என்னும் அரசனே, போன்ற யாரேனும் ஒருவர் இருந்தாரா, இல்லையா, என்பதும் நமக்குத் தெரியாது. ஆனுல், இதை மட்டும் உறுதியாகச் சொல்லலாம். ஆதி நேபாளப் பரம்பரைக் கதைகளில் கூறப்பட்டுள்ள புஸுகு என்னும் தாந்திரிக மறைஞானியின் இளமைக் கால வாழ்க்கை வரலாற்றின்

கதையும் நாம் மேலே பார்த்த கதை தொடங்குவது போலவே தொடங்குகிறது. பதினைன்காம் நூற்ருண்டிலோ, அல்லது பதினேந்தாம் நூற்ருண்டிலோ. நேபாளத்தில் எழுதப்பட்ட சிறிய வடமொழிக் கையெழுத்துப் பிரதி ஒன்றில் புஸுகுவின் கதை காணப்படுகிறது. அக் கதை தொடங்குவது இவ்வாறு:

அசலசேனன் என்பது புஸுகு என்பவரின் உண்மைப் பெயர். அவர் மஞ்சுவர்மன் என்னும் ஓர் அரசனின் புதல்வர். அவருடைய தாய் ஒரு வச்சிர-டாகினி, அவருக்கு இளவரசுப் பட்டாபிஷேகம் செய்விக்கப்பட்டபோது, அவருடைய தாய் அவர்மீது வெப்பம் மிகுந்த நீரை ஊற்றினுள். அந்த இளவரசன் அப்போது வலி தாங்கமுடியாமல் கதறினுன். 'ஏன் இப்படிச் செய்தாய்?' என்று தன் தாயைக் கேட்டான். அவனுடைய தாய் அவனை நோக்கி, 'என் மகனே, அரசர், ஓவியர், கவி என்னும் இம் மூவரும் ஒரு நாளும் சுவர்க்கத்துக்குப் போகமாட்டார்கள். நீ அரசன் ஆவதாக இருந்தால், இப்போது அடைந்த வேதனையைக் காட்டிலும் மிக்கவையான வேதனைகள் பலவற்றுக்கு உள்ளாக வேண்டியிருக்கும். ஆகையால், வீட்டை விட்டு இப்பொழுதே புறப்படு. மஞ்சு-கோஷர் என்னும் தெய்வத்துக்காகக் கட்டப்பட்ட மடாலயத்தில் அமர்ந்திருக்கும் குருவினிடமிருந்து உபதேசம் பெற்றுக் கொள்' என்ருள். தன்னுடைய தாய் கூறிய அறிவுரையை அம் மகன் பின்பற்றி நடந்தான்.

ஒரு தாய் தன் ஒரேமகனைத்-அரசபதவிக்கு உரியவனுகிய ஒருவனை—தன் வீட்டிலிருந்து வெளியே போக்கியதும், ஊர் ஊராய்த் திரியும் ஆண்டியாக (பிக்குவாக) அவனை வாழச் செய்ததும் தனிச் சிறப்புடைய செயல் அல்லவா? ஆகவே, இடம் இடமாய்த் திரியும் யோகியர்களை அறிந்து, அவர்களோடு பழகிய பொதுமக்களின் மனத்தை அது கவர்ந்தது என்பதிலும், அவர்களால் அவ் வரலாறு மிகவும் பாராட்டப் பட்டது என்பதிலும், யாதொரு வியப்பும் இல்லை. இந்தியாவில் ஆரிய மொழி எட்டாத் தொலைவில் உள்ள எந்த எந்த மூலைகளில் எல்லாம் பேசப்பட்டு வந்ததோ, அந்த அந்த இடங்களில் எல்லாம் அக் கதையும் பரவி வழங்கி வந்தது. பதினுரும் நூற்ருண்டுக்கு மிகவும் முற்பட்ட காலத்திலேயே அது இப்படிப் பரவியிருக்கவேண்டும். ஏனென்ருல், ஜைஸி என்பவர், தாம் எழுதிய **பத்மாவதி** என்னும் நூலில், இந்தக் கதையைக் குறிப்பிடுகிருர். தாரநாதரும் சித்தர்களின் வரலாறுகளைக் கூறும்போது இந்தக் கதையைக் குறிப்பிடக் காண்கிருேம். அதோடு, இவற்றை ஒட்டிய வங்காளி மூல நூல்

ஒன்றிலிருந்தும் இரண்டு வாக்கியங்களை அவர் எடுத்தாண்டிருக்கிருர். பதினைந்தாம் நூற்றுண்டில் அந்தக் கதை எங்கும் பரவியிருந்தது என்பது பதினும் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்தில் வாழ்ந்த ஒரு கவியின் கூற்றிலிருந்து நமக்கு உறுதியாகத் தெரிகிறது. நமக்குத் தெரிந்தவரையில், நமக்குக் கிடைத்துள்ள நூல்களில் மயனமதி, கோவிந்த-சந்திரர், என்பவர்களின் கதையை முதன்முதலாக வங்காளி மொழியில் கூறும் நூல் நேபாளத்திலே பதினேழாம் நூற்றுண்டுக்கு முற்பட்ட ஆண்டுகளில் எழுதப்பட்ட ஒரு நாடகம். ஆனல், வங்காளத்தில் இக் கதையைக் கூறும் கவிதைகள் பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் பிற்பட்ட பகுதியிலோ, அல்லது பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் முற்பட்ட பகுதியிலோதான் எழுதப்பட்டன:

நாத-யோகியர்களும், அவர்களுடைய சமயத்தைச் சார்ந்த சீடர்களும், சாதியை விட்டு ஒதுக்கப்பட்ட சண்டாளர்கள் என்றே கருதப்பட்டார்கள். பார்ப்பன சமூகத்தினர் பின்பற்றிவந்த ஒழுக்கங்கள், நியமங்கள், விதிகள், ஒன்றையும் அவர்கள் பின்பற்றுததே இதற்குக் காரணம். ஆகையால், அவர்களுடைய பாடல்கள் மேல்வகுப்பினரால் பாடப்படுவதற்கு ஏற்ற, செவ்விய, திருந்திய வடிவம் உடையவையாக மதிக்கப்படவில்லை. இதன் விளைவாக ஒன்று நேர்ந்தது. அது என்ன என்றுல், எந்த நாட்டுப் பண்டைக்கால இலக்கியங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தாலும், அவைகளில் மிக்க மேலான வகையைச் சார்ந்ததாக மதிக்கப்படும் மிகச் சிறந்த கதை ஒன்று இடைக்கால வங்காளி மொழியில் கவிதைகளை இயற்றிய திறமைமிக்க கவி ஒருவராலும் எடுத்தாள முடியாமல் போய்விட்டதே யாகும். ஆயினும், பதினும் நூற்றுண்டுக் கவிகளுக்கு இதற்கு ஈடான நல்ல கதை ஒன்று கிடைத்திருந்தது. இது குறிப்பிடத்தக்க செய்தி. அக் கதை தான் சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாறு:

பாம்புகளுக்கு அரசியான மனசையின் கதை தொடங்கிய முறையும், அக் கதையின் ஊற்றும் சற்றே சிக்கலானவை. அறக் கடவுளின் சமயத்தைச் சார்ந்தவர்களின் கோட்பாட்டின்படி உலகப் படைப்பைப் பற்றிக் கூறும் பரம்பரைக் கதையோடு அது அடிப்படையில் தொடர்புடையது என்று சொல்லப்படுகிறது. இந்தக் கருத்துக்கு நூலிழை போன்று மெல்லிய ஆதாரம் ஒன்று உள்ளது. கேதகை என்பது மனசை என்பவளையே சுட்டும் மற்றொரு பெயர். மனசை என்னும் பெயர் சிவனது காமவேட்கை நிமித்தமாகவே அந்தத் தேவி பிறந்தாள் என்பதைச் சுட்டுகிறது. இந்தக் கதை உருப்பெறத் தொடங்கியபோது, மனசை என்பவள் காம

வயப்பட்டவளாயும் கெட்ட நடத்தையை உடையவளாயும் கருதப்பட்டாள். அவளுக்கும் சிவனுக்கும் உள்ள உறவு முறையல்லாதது என்பது குறிப்பாகச் சுட்டப்படுகிறது. இத்தகைய குறிப்புச் சொற்களை **மனஸா மங்கள்** பாடல்களில் மட்டும் அன்றி, மற்ற இடைக்கால வங்காளி நூல்களிலும் காண்கிறோம். **மனஸா மங்கள்** காவியங்களில் எல்லாம் இறுதியானதும் மிக முக்கியமானதுமான கதையாக உள்ளது பேகுலையின் கதை. அக் கதையில் மனசை என்பவள் மோக வலை வீசிக் காமத்தைத் தூண்டி மயக்கும் சழக்கி என்பதை வெளிப் பூச்சுப் பூசி மறைக்க முயன்றிருப்பது தெரிகிறது: ஆனால் அந்த முயற்சி கைகூடவில்லை.

முற்காலத்தில் வழங்கிய வெவ்வேறு புராணக்கதைகளும் பரம்பரைக் கதைகளும் எவ்வாறு ஒன்றிப் பொருந்திவந்தன என்பதை மனசையின் கதை மிகத் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகிறது. மனசையின் கதை மூன்று பகுதிகளாக அமைந்திருக்கிறது. (1) அந்தத் தேவதை பிறந்ததும்; சண்டியும் அவளும் முரண்பட்டதும், மனத்தாங்கலுற்றதும்; பின்பு, அவர்கள் இருவரும் வேற்றுமை தீர்ந்து அமைதி பெற்றதும்; ஜரத்காருவை அவள் மணம் புரிந்ததும்;(2) இவ் உலக மக்கள் தன்னை வணங்கவேண்டும் என்று அவள் நாடி அலைந்ததும்'' முதலில் ஆடுமாடுகளை மேய்க்கும்சிறுவர்களை அவ்வாறுசெய்யச் செய்ததும்;பின்பு ஒரு முஸ்லிம் பண்ணைக்காரனையும் அதன் பின்பு ஒரு செம்படவக் குடும்பத்தையும் தனக்கு உட்படுத்தியதும்; (3) இறுதியாக; அரசனைப் போல் செல்வம் மிக்க வணிகனான சாந்தோ என்பவன் தன்னைத் தெய்வம் என்று ஒப்பி வணங்கியதும். இந்தக் கடைசிப் பகுதியே மற்றெல்லாப் பகுதிகளையும் விடச் சுவையானது என்று பொதுமக்களால் பாராட்டப்படுகிறது. அது பேகுலையின் கதையைக் கூறுவதாக உள்ளது. நாடோடிக் கதைகள் ஓரளவும், மிகப் பழமையான புராணக் கதைகள் ஓரளவுமாக இணைக்கப்பட்ட ஓர் ஒட்டே அது. அந்தக் கதையைப் பின்வருமாறு சுருக்கமாகக் கூறலாம்.

ஒரு சமயம் சிவனது இந்திரியம் தாமரை இலை ஒன்றின் மீது விழுந்தது. அதிலிருந்து மனசை பிறந்தாள். அக் காரணத்தால் அவளுக்குப் பத்மா என்னும் பெயரும், பத்மாவதி என்னும் பெயரும் வழங்குகின்றன. நாக-லோகத்தில் தெய்வத் தன்மை பொருந்திய வாசுகியின் தாய் அவளை எடுத்து வளர்த்தாள். அவ் உலக மக்கள் அனைவரும் கைதேர்ந்த கருமியர்கள்; சிறந்த சிற்பியர்கள். (**காரு, தக்ஷ; வங்காளி** மொழியில் **நிர்மாணி**). நாகலோகப் பாம்புகள்

(நாகர்) தங்களுடைய அரசி என்று மனசையை ஒப்புக் கொண்டன. அவைகள் சேமித்துக் கொட்டி வைத்திருந்த நஞ்சுக் களஞ்சியத்தை அவளுடைய கையில் ஒப்பித்தன. ஒருநாள் அவள் ஒரு பொய்கையில் நீராடிக்கொண் டிருந்த பொழுது, அவளுடைய தந்தையான சிவன் அவளைக் கண் டார். அவள் தம்முடைய மகள் என்பதை அறியாமல், அவள் மீது மையல் கொண்டார். பின்பு, தான் யார் என்பதை அவள் அவருக்குத் தெரிவித்தாள். அவரோடு அவரது இல்லத்திற்குச் செல்ல விரும்பினாள். தமது மனைவியாகிய சண்டிக்கு அவளை ஒரு நாளும் பிடிக்காது என்பது சிவனுக்குத் தெரியும், ஆதலால், அவளைத் தம் மனைக்கு அழைத்துப் போக அவர் விரும்பவில்லை. ஆனால், மனசை மீண்டும் மீண்டும் மன்றாடியபோது, அவரால் அவளது வேண்டுகோளை மறுக்க முடியவில்லை. ஆகையால், ஒருவரும் அறியாமல், அவர் அவளைத் தமது விட்டுக்கு அழைத்து வந்துவிட்டார். அவள் அங்கு வந்ததைச் சண்டி விரைவிலேயே கண்டு கொண்டாள். அவளும் தன்னுடைய கணவரின் மற்றொரு மனைவி என்று நினைத்து, அவளைக் கண்டபடி திட்டினாள். வாய்ச் சண்டை கைச் சண்டையாக முடிந்தது. அந்தச் சண்டையில் மனசை தன் கண் ஒன்றை இழந்தாள். தன்னு டைய மகளை வீட்டைவிட்டுத் துரத்திவிடுவதாகச் சிவன் வாக்களித்த பின்பே, அவ் வீட்டில் மீண்டும் இல்லற அமைதி ஏற்பட்டது. மனசை தம்மோடு கூட வர, சிவன் அவளை அழைத்து வெளியே சென்றார். அவர்கள் இருவரும் வீட்டை விட்டுப் புறப்பட்டு, நெடுந் தூரம் நடந்து, ஒரு காட்டை அடைந்தார்கள். அந்தக் காட்டின் நடுவே ஒரு குன்று இருந்தது. அந்தக் குன்றத்தின் மீது. அதற்குக் குடைபிடித்தது போல், அதன் உச்சியில் நிழல் செறிந்த ஒரு தனி மரம் நின்றது. அந்த மரத்தின் அடியில் அவர்கள் உட்கார்ந்து இளைப் பாறினார்கள். களைப்புத் தீர மனசை தரையில் நீட்டிப் படுத் தாள். உறங்கிவிட்டாள். இதுதான் சமயம் என்று, சிவன் மெல்ல அங்கிருந்து நழுவினார். ஆனால் அங்கிருந்து புறப்படும் போது, இளம் பெண்ணை யாதொரு துணையும் இன்றித் தனியாக இருத்திக் கைவிட்டுப் போகிறோமே என்று எண்ணினார். அவர் கண்ணிலிருந்து கண்ணீர்த் துளி சிந்திற்று. அந்தத் திவலையிலிருந்து நேதை (அல்லது—நேத்திரவதி)[1]

---

1. அவளது பிறப்பைப் பற்றிய இந்தக் கதைக்கு நாடோ டிச் சொல் இலக்கணமே அடிப்படை என்று தோன்றுகிறது. பார்ப்பனப் புராணங்களில் தாந்திரிக-தேவதை நித்தியா என்பவளின் பெயரே நேதை என்பது.

என்னும் மங்கை ஒருத்தி தோன்றினாள். அவளை மனசைக்குப் பெண் துணையாகவும் அவளுக்குத் தேவையானபோது அறிவுறுத்தும் தோர்ச்சித் துணையாகவும் அமர்த்தினார். அதன் பிறகு, அவளைப் பாதுகாக்கும் பொருட்டு, தம்முடைய வேர்வைத் துளி ஒன்றிலிருந்து தாமாயி என்னும் ஒருவனைப் படைத்தார். இவ்வாறு தமது மனச்சாட்சியை ஒருவாறு தேற்றிக்கொண்டு, சிவன் வீடு திரும்பினார்.

ஒரு காலத்தில் தேவர்களின் நாட்டிலே ஒரு குழப்பம் உண்டாயிற்று. தெய்வப் பசுவாகிய கபிலை ஈன்ற புதிய கன்று, உரிய வேளையில் உண்ண உணவு கிடைக்காமல், கடல் போன்ற பல்லுகையின் நீரை முற்றும் குடித்துவிட்டது. பக்தி நிரம்பிய கடவுளர்க்குத் தேவையான நீரை அளிக்கும் முக்கிய நீர்த்துறையாகப் பல்லுகை இருந்தபடியால், அத் தேவர்கள் வருந்தினார்கள். கபிலையின் மனம் குளிரும்படி செய்யுங்கள் என்று சிவன் அறிவுரை கூறினார். அதன்படி, தேவர்கள் கபிலையை வழிபட்டார்கள். அந்தக் கடல் மீண்டும் நிரம்பும் அளவுக்குக் கபிலை பாலைச் சுரந்து அளித்தது. ஆனால் அதோடு தேவர்களுடைய துன்பம் தீரவில்லை. ஒரு முனிவருக்கு வேண்டும் என்று, புளியம்பழம் ஒன்றைக் கொத்திக்கொண்டு பல்லுகைக்கு மேலே பறந்த கிளியின் அலகிலிருந்து அந்தப் பழம் நழுவி வெள்ளத்தில் விழுந்தது. அந்தப் பழத்தின் புளிப்போ சொல்ல ஒண்ணாதது. அந்தப் புளிப்பு உறைத்ததும், பல்லுகைக் கடலின் பால் முழுதும் கட்டித் தயிராக மாறி விட்டது. தேவர்களுக்கு இன்னது செய்வது என்று தெரிய வில்லை. அந்தக் கடலைக் கடைந்து, அதன் கட்டித் தயிரை நீராக்குவதைத் தவிர வேறு வழி ஒன்றும் இல்லை என்பதைத் தேவர்கள் உணர்ந்தார்கள். (இங்கு இந்தக் கதைப்பகுதி புராணங்களில் கூறப்பட்டுள்ள வரலாற்றை ஒட்டியதாகவே காணப்படுகிறது). கடலிலிருந்து கடைந்து எடுக்கப்பட்ட சிறந்த பொருள்களை எல்லாம் விஷ்ணுவும், இந்திரனும், மற்றும் உள்ள முக்கியமான தேவர்களும், பகிர்ந்து கொண்டார்கள். சிவனும் அசுரர்களும் சற்றுப் பிந்தி வந்தார்கள். அவர்கள் அங்கே வந்தபோது, அவர்களுக்கு யாதொன்றும் மீந்திருக்கவில்லை. ஆகவே, அவர்கள் அந்தக் கடலை இரண்டாம் முறையும் கடையவேண்டும் என்று வற்புறுத்தினார்கள். அப்படிச் செய்தபோது, கொடிய நஞ்சே வெளிப்பட்டது. பிரபஞ்சம் முழுவதையும் அது அழித்துவிடும்போல் தோன்றிற்று. அந்த நஞ்சைப் பருகி உலகப் படைப்பு முழுவதையும் காப்பாற்ற வேண்டும் என்று கடவுளர்கள் அனைவரும் சிவனை வேண்டினார்கள். அவர்

அதற்கு இணங்கி, அவ்வாறே அதைப் பருகினர். ஆனால் அந்த நஞ்சின் கொடுமையை அவராலும் தாங்க முடியவில்லை. அவர் மயக்கமுற்றுக் கீழே விழுந்தார். தன்னுடைய தந்தையை மீண்டும் உயிர்ப்பிக்கும் பொருட்டு, மனசையைத் தேவர்கள் அழைத்தார்கள். அவள் உடனே வந்து, அவ்வாறே அவரை உயிர்ப்பித்தாள். அச் செயலுக்குப் பரிசாக அவளுக்குத் தேவ சபையில் ஓர் இடம் அளிக்கப்பட்டது. ஒரு பெண், தெய்வமாக இருந்தாலும்கூட, மணம் புரிந்துகொள்ளாமல் இருக்கலாகாது; மணந்தே தீரவேண்டும் என்பது விதி. அதனால், அவளை ஜரத்காரு என்னும் முனிவருக்கு' மணம்செய்துகொடுத்தார்கள். மணமாகிச் சில நாட்களுக்கெல்லாம் அவர் அவளைத் தனியே விட்டுவிட்டுப் பிரிந்து போய்விட்டார். பின்பு, உரிய காலத்தில் அவளுக்கு ஒரு புதல்வர் பிறந்தார். அவர்தான் ஆஸ்திகர் என்பவர். (ஸர்ப்பயாகத்தை முற்றும் செய்து முடிக்காமல் தடுத்தவர் அவர்தான்.) இந்தக் கதை மகாபாரதத்தில் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இந்தக் கர்ண பரம்பரைக் கதையின் முதலாவது பகுதி (அதாவது, புராணப் பகுதி) இந்த நிகழ்ச்சியோடு முடிவடைகிறது.

கடவுளர்களை மனிதர்கள் பாராட்டுவதால்தான் அவர்களுக்குத் தெய்வத்தன்மை கிட்டுகிறது. மனிதன் வணங்கினலன்றி, எந்தக் கடவுளாலும் கடவுள் ஆக முடியாது. ஆகவே, தானும் கடவுளாக ஆகவேண்டும் என்னும் ஆசை கொண்ட மனசை மாந்தர்களைத் தனது பக்தர்களாகப் பெற வேண்டும் என்று விரும்பினள். நேதை என்பவள் தன்னோடு உடன் வர, அவள் பூமிக்கு இறங்கி வந்தாள். புல் வெளியிலே இடைக்குலச் சிறுவர்கள் சிலர், மாட்டு மந்தை ஒன்றை மேய்த்து மேல் பார்த்துவரக் கண்டாள். அவள் ஒரு முதிய பார்ப்பனியாக மாறு வேடம் பூண்டு, அவர்களின் முன்பாகத் தோன்றி, அவர்களை அணுகினள். 'என்னை வணங்கிப் பணியுங்கள்' என்றுள். அந்தச் சிறுவர்கள் அவளை ஒரு மாயக்காரி என்றே நினைத்தார்கள். அவள்மீது கல்லை எறிந்து, அவளை அங்கிருந்து துரத்தினர்கள். அச் சிறுவர்களுக்குச் சரியான பாடம் கற்பிக்க வேண்டும் என்று மனசை எண்ணினள். கிணற்றைப்போல் பள்ளமாக அமைந்த ஓர் உண்ணு-நீர்த்துறையிலே அவர்களின் ஆடுமாடுகளை விழச் செய்தாள். அவைகளை அந்தத் துறையிலிருந்து வெளியே எடுப்பதற்கு, மனசையைத் திருப்தி செய்வதைத்தவிர அவர்களுக்கு வேறு வழியில்லை. தனக்குப் பருகப் பால்வேண்டும் என்று மனசை அவர்களைக் கேட்டாள். பாலைக் கறக்க யாதொரு பானையும் அவர்களிடம் இல்லை. அதைக் கண்ட மனசை தான் வைத்திருந்த சிறிய பிரம்புக் கூடை

ஒன்றை அவர்களிடம் கொடுத்தாள். பால் வற்றிய பசு ஒன்றை அச் சிறுவர்களின் தலைவன் கறந்தான். கறந்த பாலை அவளுக்குக் கொடுத்தான். தலைகீழாக நின்ற வண்ணம் மனசை கூடையிலுள்ள பாலைக் குடித்தாள். அதைக்கண்டதும் அவள் தெய்வத் தன்மை உடையவள்தான் என்பதில் அந்த மாடு மேய்க்கும் பையன்களுக்கு நம்பிக்கை பிறந்தது. ஆண்டு தோறும் ஜேஷ்டா (மே—ஜூன்)[1] மாதத்தில் வளர்பிறை நாட்களில் (சுக்கில-பட்சத்தில்) பத்தாம் நாளில் (தசமியன்று) அவளை வழிபடுவதாக அவர்கள் ஒப்புக்கொண்டார்கள். கள்ளிச் செடியின் சிறு கிளையால் மூடப்பட்டதாயும் நீர் நிரம்பியதாயும் உள்ள சிறிய குடம் ஒன்றே அந்தத் தேவதையின் உருவமாகக் கொண்டாடப்பட்டது. மனசையை அவர்கள் வழிபட்டதால், அவர்களுக்குச் செல்வங்கள் அனைத்தும் விரைவில் கிட்டின.

புதிதாக ஒரு தேவதையை வணங்க வேண்டும் என்று அவர்களுக்கு இவ்வாறு உண்டான ஊக்கத்தால் ஓர் எதிர் பாராத விளைவு உண்டாயிற்று. அவர்களுக்கும் அவர்களுக்கு அக்கம்பக்கத்திலுள்ள முஸ்லிம் குடியானவர்களுக்கும் இடையே வேறுபாடுகளும், மனத்தாங்கல்களும், சண்டை சச்சரவுகளும் உண்டாயின. இந்த நிலையும் தனக்கு ஓர் அரிய வாய்ப்பை அளிப்பதைக் கண்ட மனசை அதையும் பயன்படுத்திக் கொண்டாள். அவர்களுடைய போராட்டத்தில் அவளும் கலந்துகொண்டாள். இரு திறத்தாருக்கும் வெற்றியும் தோல்வியும் பலமுறை மாறிமாறி வந்தன. இறுதியில், அவளுடைய கட்சியே வெற்றி பெற்றது. ஹுஸேன், ஹஸன், என்னும் இரண்டு சகோதரர்களே அப்போது அந்த முஸ்லிம் குடியானவர்களுக்குத் தலைவர்களாக இருந்தார்கள். தாங்கள் அதுவரை அவளை வணங்காத குறையைத் தீர்ப்பதாக அவர்களும் வாக்களித்தார்கள். அந்தத் தேவதையை வழிபட ஒரு கோயிலைக் கட்டினார்கள். கோயில்-வழிபாடு முறையாக நடப்பதற்குத் தேவையான நிதிகளையும் அவர்கள் அளித்தார்கள். அவர்களுக்குப் பின்னர் அவளது வழிபாட்டில் ஈடுபட்ட மக்கள் செம்படவக் குலத்தைச் சேர்ந்தவர்களான ஜாலு, மாலு, என்னும் சகோதரர்கள். மனசைக்கு உகந்ததாயும் புனிதத் தன்மை வாய்ந்ததாயும் உள்ள பொற்குடம் ஒன்று ஆற்று நீரின் அடியிலே அவர்களுக்கு அகப்பட்டது. அவர்களுடைய தாய் அந்தக் கலயத்தை வணங்கி

1. வெவ்வேறு வரலாற்றுக் கதைகளில் இது நிகழ்ந்த கோடைக்கால மாதம் வெவ்வேறாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது.

வந்தாள். அதனல் அவர்களுக்குச் செல்வங்கள் அனைத்தும் நிரம்பின. இந்த வரலாற்றேடு அந்தக் கதையின் இரண்டாம் பகுதி முடிவடைகிறது.

மனசையின் அடுத்ததும் இறுதியானதுமான முயற்சி உயர்ந்த வகுப்பு மக்கள் (முக்கியமாக வணிக இனத்தினர்கள்) தன்னைத் தெய்வம் என்று பாராட்டி, தன்னை வணங்கும்படி செய்யவேண்டும் என்பதே யாகும். வணிக குலத்தாரின் தலைவன் சாந்தோ என்பவன். அவன் சிவனின் மீது மிகச் சிறந்த பற்று உடையவன். பெரும் பேரறிவு பெற்றவன். சிவனிடமிருந்து அவரது சடையின், மயிர்க் கற்றை ஒன்றையும், மேலாடை ஒன்றையும் பரிசாகப் பெற்றவன். இவ் இரண்டு அரும் பொருள்கள் அவனிடம் இருந்த காரணத்தால், சாந்தோ தெய்வத் தன்மை வாய்ந்தவன் என்றும், தெய்வங்களுக்கு ஈடானவன் என்றும், மக்களால் மதிக்கப்பட்டு வந்தான். இதற்குள் மனசைக்கு நிரம்ப உலக அநுபவம் ஏற்பட்டுவிட்டது. ஆதலால், அவள் சாந்தோவை நேரடியாக எதிர்க்க முயலவில்லை. பின் வாயிலின் வழியாக அவனது இல்லத்துக்குள் நுழைந்தாள் என்று சொல்லலாம். மனசையை வழிபடுவது எப்படி என்பதை ஜாலு, மாலு, என்னும் சகோதரர்களின் தாயினிடமிருந்து சாந்தோவின் மனைவி தெரிந்து வழிபட்டு வந்தாள். அவள் மனசையை வழிபடுகிருள் என்பது சாந்தோவுக்கு முதலில் தெரியாது. ஆனல் எவ்வளவு நாள்தான் அவனுக்குத் தெரியாமல் இருக்க முடியும்? புனிதமான குடத்தை வைத்துத் தன் மனைவி வணங்கிக்கொண்டிருப்பதைச் சாந்தோ கண்டான். அந்தப் புனித நீர்க் கலயத்தைத் தன் காலால் உதைத்துத் தள்ளினன். அந்த அவமானத்தால் மனசைக்குக் கடுங் கோபம் வந்துவிட்டது. ஆதலால் அவள் சாந்தோவுக்குத் தீங்கிழைக்க வேண்டும் என்று எப்படி எல்லாமோ தீவிரமாக முயன்று பார்த்தாள். ஆனல், அவளுடைய முயற்சி ஒன்றும் கைகூடவில்லை. பிறகு, நேதை அவளுக்கு ஒரு சூழ்ச்சியைக் கற்றுக்கொடுத்தாள். 'சிவன் கொடுத்த கொடைகளைச் சாந்தோவிடமிருந்து பறிக்க வேண்டும்; அவன் பெற்றுள்ள பேரறிவை மறக்கச் செய்ய வேண்டும், அப்படிச் செய்தால், அவன் ஒடுங்கிவிடுவான்' என்று நேதை அவளுக்கு அறிவுரை கூறினள். அவள் சொல்லியபடி நடப்பதென்று மனசை முடிவு செய்தாள். வனப்புமிக்க ஓர் இள மங்கையின் வடிவத்தில் அவள் சாந்தோவின் முன் தோன்றினள். அவனது மைத்துனி என்று உறவு கொண்டாடினள். தன்னுடைய மோக வலையில் அவனைச் சிக்க வைத்தாள். அதனல், சாந்தோ தான் பெற்றிருந்த தெய்

விக வரங்கள் அனைத்தையும் இழந்தான். தனது பெரும் பேரறிவை மறந்தான். அந்த வணிகப் பிரபுவுக்கு வாலிபப் பிராயமடைந்த ஆறு புதல்வர்கள் இருந்தார்கள். மனசையின் ஏவலாளர்களான பாம்புகள் அவர்கள் அறுவரையும் கொன்றன. அப்போதும் கூடச் சாந்தோ அவளுக்குத் தலை வணங்க மறுத்தான். பிறகு, அவனுடைய கடைசி மகனை லகாய் எனப்படும் லிகிந்தர் வாலிபப் பிராயம் அடைந்தான். எல்லா நற்குணங்களும் நிரம்பிய பெண் ஒருத்தியை அவனுக்கு மனைவியாகச் சாந்தோ தேர்ந்தெடுத்தான். அவள் பெயர் பேகுலா என்பது. தன்னுடைய வம்சம் அற்றுப் போகச் செய்ய வேண்டும் என்னும் முடிவுகொண்ட மனசை அவர்கள் இருவருடைய உயிருக்கும் தீங்கு இழைக்கக் கூடும் என்று சாந்தோ அஞ்சினன். புதிய மண-மக்கள் இருவரும் மணநாள் இரவை அபாயம் இன்றிக் கழிப்பதற்கு என்று ஓர் அறையைக் கட்டினன். அது எஃகினல் செய்தது; ஆனல் அந்த அறையைக் கட்டிய சிற்பியை மனசை தன்வயப்படுத்தியிருந்தாள். அந்தத் திண்ணிய அறையில் ஒரே ஓரிடத்தில், ஊசி நுழையும் அளவுக்கு, ஒரு சிறிய இடைவெளியை அந்தச் சிற்பி விட்டிருந்தான். மனசையின் ஏவலாளர்களில் மிகமிக மெல்லியதும் மிக மிகக் கொடியதுமான ஓர் அரவு அந்தத் துளையின் வழியாக அந்த அறையின் உள்ளே நுழைந்தது. தனது கணவனை லகாயியின் இந்திரியத்தைப் பேகுலா ஏற்குமுன், லகாயியைக் கடித்துக் கொன்றது. இப்படியாகச் சாந்தோவின் வமிசத்தில் கடைசியாகத் தோன்றியவனும், அவனுடைய அளவிறந்த அன்பைப் பெற்றவனுமான அருமை மகன் பரிதாபமாக மாண்டான். ஆனபோதிலும், சாந்தோ அவளுக்கு வசப்படவில்லை. பாம்பு கடித்து இறந்தவன் நாக-தேவதையின் கோபத்துக்கு இரையானவன் என்று அக் காலத்தினர் எண்ணினர்கள். நாக-வழிபாடு நீரை வழிபடுவோரின் சமயத்தைச் சார்ந்த வழிபாடு. ஆகவே, அது தீயை வழிபடுவோரின் சமயத்துக்கு முற்றும் எதிரிடையானது. இக் காரணத்தால், பாம்பு கடித்து இறந்தவனின் உடலை எரிக்கலாகாது என்ற விதி ஒன்று அப்போது இருந்தது. அப்படி இறந்தவனது உடல் ஆற்றிலோ, நீரோடையிலோ எறியப்பட்டது. அதோடுகூட, வல்லமை பெற்ற யாரேனும் ஒரு மந்திரவாதியின செயலாலோ அல்லது மாயத் திறமை பெற்ற யாரேனும் ஒரு பிக்குவின் துணையாலோ, மரித்தவன் உயிர்பெற்று மீளக்கூடும் என்ற எண்ணமும் அத்தகைய மரணத்தால் துயருற்ற குடும்பத்தினரின் மனத்தில் அக்காலத்தில் இருந்தது. ஆகவே, லகாயியின் மரித்த உடலை ஒரு மரப் பேழையில் வைத்து, பல்லுகை ஆற்

றில் மிதக்கவிட்டார்கள். தனது கணவனின் உடல் தன் கண்ணை விட்டு அப்பால் அகலலாகாது என்று திடமான எண்ணங்கொண்ட பேகுலை, அப்பேழையில், தானும் ஏறிக் கொண்டாள். ஆற்றுப் போக்கில் பேழை மிதந்து சென்றது. வழியில் பல இடங்களில் அவளைப் பலர் பலவகையாக ஆசை காட்டி மயக்கப் பார்த்தார்கள். பலர் அவளை வலிந்து துன் புறுத்த முயன்றுர்கள். அந்த ஆபத்துக்களை எல்லாம் தப்பி, அவள் ஏறிச் சென்ற மிதவை திரிவேணியை அடைந்தது. அங்கே அவள் ஓர் அற்புதக் காட்சியைக் கண்டாள். துணி யைச் சலவை செய்ய வந்த வண்ணுத்தி ஒருத்தி முதலில் தன் மகனைக் கொன்று கரையருகே கிடத்தியதையும், பிறகு துணி களைத் துவைத்ததையும், பின்பு, தன் குழந்தையை உயிர்த் தெழச் செய்ததையும், மீண்டும் தான் வந்த வழியே சென்ற தையும் கண்டாள். அவ்வாறு செய்தவள் நேதை என்பவள். அவள் தேவர்களின் துணிகளைச் சலவை செய்யும் வண்ணுரப் பெண்; மனசையின் தோழி,[1] நேதை மறுநாள் அங்கே வந்த போது, பேகுலை அவளை அணுகி, அவளிடம் நட்புக் கொண் டாள். பேகுலையைத் தேவ சபைக்கு நேதை அழைத்துச் சென்றுள். தன்னுடைய மருகி என்றும், வண்ணுரத் தொழிலில் கைதேர்ந்தவள் என்றும், ஈடுஇணையற்ற ஆடல்-மகள் என்றும், பேகுலையைத் தேவசபைக்கு அவள் அறிமுகம் செய்வித்தாள். அச்சபை பேகுலையின் ஆடல்-திறமையைக் காண விரும்பிற்று; அதைக் காட்டச் சொல்லிற்று. அவளுடைய ஆடல் திறத்தைக் கண்டு, சிவனும் அங்குக் கூடியிருந்த தேவர்கள் அனைவரும் மனமகிழ்ந்தார்கள். பிறகு பேகுலை தன்னுடைய துயரக் கதையைக் கூறினுள். தேவர்கள் மீண்டும் மீண்டும் தன்னைக் கேட்டுக்கொண்ட படியாலும், மனசையின் கடவுள்-தன்மை யைத் தனது மாமன் ஒப்புக்கொள்ளும்படி செய்விப்பதாகப் பேகுலை வாக்களித்ததாலும், மனசை லகாயியையும் நெடு நாட்களுக்கு முன்னமேயே இறந்துபோன அவனது சகோதரர் களையும் உயிர்த்தெழச் செய்தாள். அவர்கள் அனைவரும் வீடு திரும்பினுர்கள். சாந்தோ, அதிகமாக வற்புறுத்த வேண்டிய அவசியம் இல்லாமலே, மனசையை உரிய முறையில், அதன் பின், வணங்கத் தொடங்கினுன்.

---

1. மனசையின் தோழி இந்தத் தொழில் செய்பவளாகச் கருதப்படுவதற்கு, அவளுடைய பெயரைப் பற்றி மக்கள் நாடோடிச் சொல்-இலக்கண முறையில் கொண்ட பொருளே அடிப்படைக் காரணம் என்று தோன்றுகிறது. (வங்காளி மொழியிலே நேதை என்னும் சொல்லுக்கு மெல்லிய ஆடை என்பது பொருள்.)

அறக்கடவுளைச் சார்ந்த புராணக் கதைகளையும் வழிபாட்டுச் சடங்குகளையும் பற்றிய வரலாறுகள் பல்வேறு ஊற்றுக்களிலிருந்து பெறப்பட்டவை, கலப்புடையவை. வேதங்களில் கூறப்பட்ட செய்திகளும், அவற்றுக்கும் முற்பட்ட அறிவும், ஆரியத் தொடர்பில்லாத ஒருசில சமயக் கோட்பாடுகளோடும் புராணக் கதைகளோடும் ஒன்றிக் கலந்த விசித்திரக் கலவையே அவை. அறக் கடவுள் என்பவர் **ரிக்கு வேதத்தில்** கூறப்படும் வருணனுடைய பண்பில் சிறிதும், யமனுடைய பண்பில் சிறிதும், பெற்றவர். பிற்கால வேதங்களிலும் ஐரேனியக் கர்ண பரம்பரையிலும் கூறப்பட்டுள்ள சூரிய தேவனின் பண்பின் பகுதியும் அவரிடத்தில் காணப்படுகிறது. வேத காலத்துக்கு முற்பட்ட பண்டை நாட்களில் மக்கள் அறிந்திருந்த ஏதோ ஓர் ஆதிக் கடவுளின் பண்பும் அவரிடத்தில் காணப்படுகிறது. பிரபஞ்சப் படைப்பைத் தொடங்கிவைத்த உடனேயே அந்தக் கடவுள் மாண்டு போனதாகக் கூறப்படுகிறது. அறக்கடவுள் (அவரது தங்கையும் மனைவியுமான கேதகை-மனசையோடுகூட—இவளே வேதத்தில் யமி எனப்படுபவளை ஒத்தவள்) கிழக்கிந்தியாவிலும், வட இந்தியா முழுவதிலும், ஒரு காலத்தில் கிராம தேவதையாக வணங்கப்பட்டார் என்று காட்டப் போதிய சான்றுகள் இருக்கின்றன.

இக்காலத்திலும் கூட வங்காளத்தில் நடைபெற்றுவரும் அறக்கடவுளின் வழிபாடு, நெற்பயிரைச் சாகுபடி செய்வது முதல் கருவிகளை இயற்றுவது வரையிலும், வேதமந்திரங்களை ஓதுவது முதல் பேய்க்கூத்து ஆடுவது வரையிலும், பற்பல செயல்களிலும் ஊடுருவிக் காணப்படுகிறது. மக்கள் பலரும் ஈடுபட்டிருக்கும் முக்கியத் தொழில்கள் அனைத்தோடும் தொடர்புடையதாகவும் இருக்கிறது. முஸ்லிம் அரசாட்சி தொடங்குவதற்கு முற்பட்ட காலத்தில் அரசாண்ட மன்னர்களின் சபைகளில் நிலவிய பழக்க வழக்கங்களையும் அழியாமல் பாதுகாத்து வந்திருக்கிறது. இந்த அறக்கடவுளின் வழிபாட்டுக்கும் புத்த மதத்தின் கிளைச் சமயம் ஏதேனும் ஒன்றுக்கும் தொடர்பு இருக்கக் கூடும் என்றே ஹரப்பிரசாத சாஸ்திரி முதலில் நினைத்தார். அவர் வெளியிட்ட கருத்தைப் பலரும், சற்றேனும் ஐயம் கொள்ளாமல், அப்படியே ஒப்புக் கொண்டார்கள். ஆனால், உண்மையில், அறக்கடவுளின் வழிபாட்டுக்கும் பௌத்த சமயத்துக்கும் யாதொரு உறவும் இல்லை. சாஸ்திரியின் கொள்கைக்கு அவர் கற்பனையாகக் கொண்ட இரண்டு பாவனைவைப்புக்கள் ஆதாரமாக உள்ளன. 'தர்மம்' என்னும் சொல் பௌத்தர்கள் வழங்கும்

சத்-தர்மம் (உண்மை மதம்) என்னும் சொல்லிலிருந்து வந்தது என்பது, ஒன்று. கூர்மத்தின் உருவம் பௌத்தர்களின் **ஸ்தூபத்தைப்** பார்த்து அமைக்கப்பட்டது என்பது, இரண்டு. இந்த இரண்டு எண்ணங்களும் தவறுனவை என்பது மெய்ப்பிக்கப்பட்டாய்விட்டது. அறக்கடவுளாகிய தர்மனின் முழுப் பெயர் **தர்மராஜன்** என்பதே யாகும். பார்ப்பன மதப் பரம்பரை வழக்காறுகளிலும், பௌத்த மதப் பரம்பரை வழக்காறுகளிலும், அது யமனைக் குறிக்கும் பெயராகக் காணப்படுகிறதே அன்றி வேறில்லை.

அறக்கடவுளின் வழிபாட்டைப் பற்றிக் கூறும் இடைக் கால வங்காளிக் காவியங்கள் இரண்டு வகைகளாக அமைந்து காணப்படுகின்றன. வழிபாட்டுச் சடங்குகளை விவரமாகக் கூறும் நூல்களாக உள்ளவை ஒரு வகை. அந்த வழிபாட்டைப் பற்றிப் புராணங்களில் கூறப்பட்ட வரலாறுகளை ஒட்டிய பரம்பரைக் கதைகளும் அவ் வகை நூலில் கொடுக்கப் பட்டுள்ளன. மற்ருெரு வகை, அறக்கடவுளின் அன்பையும் அருளையும் பேரளவில் பெற்றவனையும், பரம்பரைக் கதைகளில் புகழ்ந்து கூறப்படும் வீரனையும் உள்ள லாவுஸேன் என்பவனது துணிவுமிக்க அருஞ்செயல்களை விவரமாகக் கூறுவது. இது வரலாற்றுக் கதைக் கவிதைகளும் பிறவும் அடங்கியது.

தர்ம-புராணம் என்ருே, **அனில-புராணம்** என்ருே, அல்லது **தர்ம-மங்கள்** என்றுமோ, சொல்லப்படுபவை சடங்கு களைப் பற்றி விவரமாகக் கூறும் நூல்கள். அவைகளும் நாம் முன்னல் கூறிய படைப்பு வரலாற்ருேடுதான் தொடங்கு கின்றன. முதலாவதாக அமைந்த இந்தப் படைப்பு வரலாற்றுப் பகுதி, வெறும் வெட்ட வெளியிலிருந்து, அதாவது **சூனியத்திலிருந்து**, பிரபஞ்சம் படைக்கப்பட்ட வரலாற்றை விவரமாகக் கூறுவதால், பொதுவாக, அது **சூனிய-சாத்திரம்** என்ருே, **சூனிய-புராணம்** என்ருே கூறப்படுகிறது. இதற்கு அடுத்த இரண்டாவது பகுதி தன்னை வணங்குவதற்கு மனிதர்கள் யாரேனும் கிடைக்கமாட்டார்களா என்று அறக் கடவுள் தேடிச் செல்லும் முயற்சிகளை விவரமாகக் கூறுகிறது. அவருக்குக் கிடைத்த முதல் பக்தன், அல்லது வழிபடுவோன், டோம் சாதியைச் சேர்ந்த ஸதா என்பவன். அறக்கடவுளுக்கு உணவளிக்கும் பொருட்டு, அவன் தன்னுடைய மகனையே பலியாகக் கொடுத்தான். (அந்த மகன் பின்னர் உயிர்ப்பிக்கப் பட்டான் என்று கூறவேண்டியதில்லை.) அவனுக்குப் பின்

அறக்கடவுளை வணங்கியவன் அரிச்சந்திரன்[1] என்னும் அரசன். ராமாயி பண்டிதர் அவனது வேள்வியை நடத்தி வைத்த குரு. மூன்றுவது பகுதி ராமாயியின் கதையைக் கூறுவது. ராமாயி என்பவர் ஒரு பார்ப்பன முனிவரின் மகன். அம் முனிவருடைய நண்பர்களுக்கு அம் முனிவரைப் பிடிக்க வில்லை. அந்த முனிவர் இறந்த பின்பு, அவரது நண்பர்களும் அவருக்கு அக்கம்பக்கத்தில் வாழ்ந்தவர்களும், அவர்மீது பழி வாங்குவதற்காக, ராமாயியைச் சாதியை விட்டு நீக்கினுர்கள். ராமாயியின் உறவினர்களும்மற்றப்பார்ப்பனர்களும்அவருக்குப் பிரமோபதேசம் செய்ய மறுத்தார்கள். ஆனால், அறக்கடவுள் அவருக்கு மிகப் புனிதமான செப்புத் தோள்வளையை அணியாக அருளினர். அப்படிச் செய்தும்கூட, பார்ப்பனர்கள் தமது சமூகத்தில் அவரைச் சேர்த்துக்கொள்ள இணங்க வில்லை. அடைக்கலம் அளித்து ஒப்புக்கொண்டவரை அவர்கள் அவமதித்ததற்குத் தண்டனையாக, அவரை எதிர்த்த வர்களுக்குத் தலைவராக இருந்த மார்க்கண்டேயரை வெண் குஷ்டத்தால் (அல்லது குஷ்ட நோயால்) வருந்தச் செய்தார். இதனுல் மார்க்கண்டேயர் ராமாயி என்பவருக்கு அடி பணிந்து, அவரது சொற்படி நடக்கவேண்டிய தாயிற்று. அதன் பின்பு, அறக்கடவுளாகிய சூரிய தேவனின் தலைமைக் குரு என்று பலராலும் ராமாயி ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டார். மூன்றுவது பகுதியே கடைசிப் பகுதி. அறக்கடவுளைச் சிறப்பாக வழிபடுவதற்கு வழங்கும் செய்யுள்களும் பாடல் களும் இந்தப் பகுதியில் நிரப்பக் காணப்படுகின்றன. இந்த வழிபாட்டு முறைக்கு 'காஜன்' என்று பெயர். உரக்கக் கூவுதல் என்று பொருள்படும் **கர்ச்சனை** என்னும் சொல்லி லிருந்து இந்தப் பெயர் வந்தது. ஏனென்றுல், இந்த வழி பாட்டில் முதலாவது சடங்காக உள்ளது, தமது உறக்கத்தி லிருந்து விழித்தெழவேண்டும், தங்களுடைய வேண்டு கோளுக்குச் செவி சாய்க்கவேண்டும் என்று மிகவும் உரக்கக் கதறி, அறக்கடவுளை அழைத்து வேண்டும் வேண்டுகோள்[2]. இந்தச் சடங்கு முழுவதற்கும் 'பாரமோடி' என்பது மிகவும் பொருத்தமாக இடப்பட்ட பெயர். அது வாயிற் கதவைத்

---

1. **ஐதரேய-பிராமணத்தில்** கூறப்பட்டுள்ள அரிச்சந்திர-சுனச்சேபனின் கதையை இங்கே கூறப்பட்டுள்ள அரிச்சந்திர வரலாறு மிகவும் ஒத்துக் காண்கிறது. இந்த இரண்டு கதை களும் அடிப்படையில் ஒரே ஊற்றிலிருந்து வந்தவை என்பதைப் பற்றி ஐயமே இல்லை.

2. 'வஜ்ரடாகம்' என்னும் பௌத்த தாந்திரிகச் சடங்கு இதோடு ஒப்பிடுவதற்கு உரியது.

திறப்பது என்று பொருள்படும் **துவார-முக்திகா** என்னும் சொல்லிலிருந்து வந்தது. சாமானிய அரசர்கள் செய்வது போல் அறக்கடவுளும் தமது கதவைத் திறந்து, தம்மை மன்ருடி விண்ணப்பம் செய்வோர்களைத் தமக்கு அருகில் வரவிடுவார் என்று அவர்கள் நினைத்தார்கள் போலும். 'பார' என்னும் சொல்லுக்கு உள்ள மற்ருெர் பொருளின் எதிரொலியும் இதில் அடங்கியிருக்கிறது. அறக்கடவுளின் வழிபாட்டில் 'பன்னிரண்டு' (பாரா) என்னும் எண் முக்கிய மானது. சூரிய-தேவர்கள் (**ஆதித்தியர்கள்**) பன்னிருவர் அல்லவா?

தர்ம-மங்கள் எனப்படும் கவிதைகளில் லாவுஸேன் என்பவரின் துணிகரமான அருஞ்செயல்கள் கூறப்படு கின்றன. ஒன்ருெடொன்று தொடர்புள்ள பல நாடோடிக் கதைகளை வரிசையாகத் தொகுத்த தொகுப்பு நூல் என்று அதைச் சொல்லலாம். இடைக் கால வங்காளிக் கவிதை களில் எல்லாம் இதிகாசம் எனப்படும் தொடர்நிலைச் செய்யுளை மிகவும் ஒத்துக்காண்பது அதுவே. அதன் கதைப் பொருளிலும், அதன் அமைப்பிலும், பழமையான பல உறுப்புக்கள் அமைந்து கிடக்கின்றன. என்ருலும், அதில் அடங்கியவையாக நமக்குக் கிடைத்துள்ள கவிதைகளில் எல்லாம் மிகப் பழமையானவை என்று கருதத் தக்கவைகளில் எந்தக் கவிதையும் பதினேழாம் நூற்ருண்டின் நடுப் பகுதிக்கு முற்பட்ட காலத்தைக் சேர்ந்ததாகக் காணப்படவில்லை. முன்னெரு காலத்தில் மனசையின் வழிபாட்டு ஆராதனைச் சடங்குகளில் **மனஸா-மங்கள்** என்னும் காவியம் பாடப்பட்டு வந்தது. அவற்றைப் போலவே இக் காலத்தில் அறக்கடவுளை ஆண்டுதோறும் வழிபடும்போதெல்லாம், **தர்ம-மங்கள்** என்னும் காவியம் பாடப்பட்டுவருகிறது. மனசை, சண்டி, தர்மன் என்போரைப் பற்றியுள்ள 'மங்களப் பாடல்கள்' என்று வழங்கும் பாடல்கள் எல்லாவற்றிலும் ஒரு பொது வான அமிசம் காணப்படுகிறது. அந்தக் கதைகளின் சிகர மாக, உச்ச நிலையாக உள்ள பகுதி அதில் கூறப்பட்டுள்ள கதைகள் எல்லாவற்றிலும் நீண்டதும், சுவையானதும், மயிரைச் சிலிர்க்கச் செய்வதுமான பகுதி எது என்ருல், அதன் கடைசிக் கதையே யாகும். இந்தக் கதை, வழி பாட்டின் கடைசி நாளன்று நடக்க இருக்கும் இறுதிச் சடங்குக்கு முந்திய இரவில் அத் தெய்வங்களின் அடியார் களால், இரவு முழுவதும் விழித்திருந்து, பாடவும் ஓதவும் பட்டது. அதனல், இந்தப் பகுதி 'ஜாகரணம்' (கண் விழித்

திருத்தல்) என்று வழங்கப்பட்டுவந்தது. 'மங்கள-சண்டிப் பாடலைக் கேட்கும்பொருட்டு மக்கள் இரவு முழுவதும் விழித்திருக்கிறார்கள்' என்று **விருந்தாவனதாஸ்** கூறுகிறார். **தர்ம-மங்கள்** கூறும் கதை இவ்வாறுதான் அமைந்து காண்கிறது.

கர்ண-ஸேன் என்பவன் ரமதியைத் தலைநகராக உடைய ஒருவனுக்குக் கீழ்ப்பட்ட சிற்றரசன். ராமபாலரால் நிலை நாட்டப்பட்ட ராமாவதி என்னும் நகரின் மற்றொரு பெயரே இது. அண்டையில் வாழ்ந்த கோவாலா எனப்படும் இடையர் குலத்தைச் சார்ந்த ஸோமகோஷன் என்னும் குறுநிலத் தலைவனும், அவனது மகனான இச்சாயி என்பவனும் வலியவர்கள் ஆனார்கள். கர்ணஸேனின் நாட்டைக் கவர்ந்து கைப்பற்றிக் கொண்டார்கள். கர்ணஸேனும், அவனுடைய மக்கள் அறுவரும், தாங்கள் இழந்த நாட்டை அந்த அரசனுடைய படையின் துணையால் மீண்டும் பெறப் பெரிதும் முயன்றார்கள். ஆனால் இச்சாயிக்கு அவனுடைய குலதெய்வமாகிய சியாமரூபா என்னும் சண்டி துணை புரிந்தபடியால், அவனுடைய கட்சியே ஓங்கி நின்றது. கர்ணஸேன் தன் ஆறு புதல்வர்களையும் இழந்தான்; இறுதியில் தோல்வியுற்றான். அரச பதவியைப் பெற்ற அவனது பகைவனுக்குக் கைதியானான். அவ் அரசனும் தனது இளைய மைத்துனியை அவனுக்கு மணம் புரிவித்தான். அப்போது அவ் அரசனுடைய மைத்துனனான மாஹுத்யா என்பவன் அவனுடைய தலைமை அமைச்சனாகவும் இருந்தான். தனது அருமைத் தங்கை ஒரு கிழவனுக்கு மனைவியாக வாழ்க்கைப்படுவதை அவன் மனம் ஒப்பவில்லை. அவர்களுக்கு மணம் நிகழ்ந்த பின்னர், கர்ணஸேனும் அவனுடைய இளைய மனைவியான ரஞ்சாவதியும் தெற்கே நெடும் தொலைவில் உள்ள மயனாகர் என்னும் இடத்துக்குச் சென்றார்கள். மணமகனுக்குப் பெண்வீட்டார் கொடுக்கும் பொருளாக (வரதட்சிணையாக) அது அரசனால் அளிக்கப்பட்ட இடம். கர்ணஸேன் வயது முதிர்ந்தவன், மகப் பேறு பெறும் ஆற்றலை அற்றவன். ஆயினும், அவ் இருவருடைய மனத்திலும் தங்களுக்கு ஒரு மகப் பேறு வேண்டும் என்னும் பேரவா நிரம்பிக் கிடந்தது. ரஞ்சாவதி, தனது வயது முதிர்ந்த தாதியின் சொற்படி, மிகவும் கடுமையாகத் தவம் கிடந்தாள். அவ்வாறு தவம் செய்து, அறக் கடவுளை மகிழ்வித்தாள். அறக் கடவுளின் அருளால் அவர்களுக்கு லாவுஸேன் என்னும் ஓர் ஆண் மகன் பிறந்தான். தன்னால் ஒப்பப்படாத திருமணத்தின் விளைவாக ஒரு மகனும் பிறந்துவிட்டான் என்ற செய்தி மாஹுத்யாவுக்குப் பிடிக்க

வில்லை. தனக்கு மருமகனுகக் கிருஷ்ணன் பிறந்ததைக் கேட்ட கம்சன் என்ன மனநிலையைப் பெற்றுனே அதே மனநிலைதான் லாவுஸேன் பிறந்ததைக் கேட்ட மாஹுத்யாவுக்கும் இருந்தது. அந்தக் குழந்தையைத் திருடிக் கொணரும்படி சில கள்வர்களை மாஹுத்யா அனுப்பினுன். தங்கள் காரியம் கைகூடாமல் அவர்கள் தோல்வியுற்று, அவமானம் அடைந்து, மீண்டார்கள். கர்ப்பூர-தவள் என்ற வளர்ப்புக் குழந்தை ஒன்றையும் ரஞ்சாவதி அறக்கடவுளால் அருளப் பெற்றுள். அவ் இரண்டு சிறுவர்களும், இராம-லட்சுமணர்களைப் போலவும், கிருஷ்ண-பலராமர்களைப் போலவும், ஒன்றுக வளர்ந்தார்கள். லாவுஸேன் தனது பள்ளிப் படிப்பை முடித்த பின்பு, தலைசிறந்த மல்லனுகவும் போர்வீரனுகவும் பயிற்சி பெற்றுன். பின்பு, ரமதியில் அரசாண்ட மன்னனைக் காண வேண்டும் என்றும், தன் திறமைகளை எல்லாம் அவனிடம் காட்டவேண்டும் என்றும் விருப்பமுற்றுன். தங்கள் ஊரிலிருந்து கிட்டத்தட்ட நேர் வடக்காக உள்ள தலைநகரை நோக்கி அவ் இருவரும் புறப்பட்டார்கள். வழியில் வீர சாகசச் செயல்கள் பலவற்றை நிகழ்த்தினுர்கள். அவ்வாருன முதல் நிகழ்ச்சி அவர்களுக்கு ஜாலந்தார் (ஜாலந்தரா) கர் என்னும் இடத்தில் நேர்ந்தது. அந் நாட்டு அரசனையும் நாட்டு மக்களையும் கொன்று தீர்த்த புலி ஒன்று அங்கே சுற்றித் திரிந்து அல்லற்படுத்திக்கொண் டிருந்தது. லாவுஸேன் அந்தப் புலியைக் கொன்று, அந் நாட்டை முன்னைப் போல் வளம்பெறச் செய்தான். அவர்கள் இருவரும் பின்னர்த் தங்கிய இடம் தாராதிகி என்பது. அங்கே உள்ளவர்களை ஒரு கொடிய முதலை துன்பப்படுத்திவந்தது. அதையும் லாவுஸேன் கொன்றுன். பிறகு, அவ் இருவரும் ஜாமதி என்னும் இடத்துக்குச் சென்றுர்கள். அது 'பாருவி' எனப்படும் இலைவாணிபர்கள் வலிமையுற்று வாழ்ந்த இடம். அங்கே ஒருத்தி லாவுஸேன் மேல் மோகங்கொண்டு, தகாச் செயல் செய்ய அவனை அழைத்தாள். சிறிதும் தயங்காமல், அவன் அவளை உதறித்தள்ளினுன். அவள் செல்வாக்குள்ள குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவள். காம மேலீட்டால் அவன் தன்னைப் பலவந்தப்படுத்த முயன்றுன் என்று அபாண்டமாகக் கூறி, லாவுஸேனைக் கைது செய்வித்தாள். ஆனல், அறக்கடவுளின் அருளைப் பெற்ற ஒருவனை எவ்வளவு நாள் காவலில் வைத்திருக்க முடியும்? லாவுஸேன் அதற்குப் பிறகு தங்கிய இடம் கோலஹாட் என்பது. ஸுரீக்ஷா என்னும் பரத்தை ஆண்டு வந்த சீமை அது. அந் நாட்டுக்குப் புதிதாக யார் வந்தாலும், அவர் அந்தப் பரத்தையோடு விடுகதைப்

போட்டியில் போராடவேண்டும். அவன் வெற்றி பெற்ருல், அவள் அவனைக் காதலனுக ஏற்றுக்கொள்வாள். அவன் தோல்வியுற்ருல், அவளது அடிமையாகிப் பணிந்து கிடக்க வேண்டும். அவள் போட்ட புதிர்களில் கடைசிப் புதிரைத் தவிர மற்றெல்லாப் புதிர்களுக்கும் லாவுஸேன் திருத்தமான விடைகளை அளித்துவிட்டான். பிறகு, ஸுரீக்ஷா கடைசியாக இட்ட புதிர் இது.

காமருபக் காம சண்டி காண வந்தாள் காமதையை.
வாம மங்கை உடலில் எங்கே காம நீரைக் காணுவீர்?

இந்த வினவுக்கு உரிய விடை லாவுஸேனுடைய அறிவுக்கு எட்டவில்லை. அறக்கடவுளுக்கும் மற்றத் தேவர் களுக்கும் கூட இதற்கு விடை தெரியவில்லை. இந்தப் புதிருக்குச் சரியான விடை சண்டி ஒருத்திக்கு மட்டுமே தெரியும். அவள் லாவுஸேனுக்குத் துணை செய்ய விரைந்து வந்தாள். திருத்தமான விடையை அவனுக்கு அறிவித்தாள். அவ் விடை வருமாறு உள்ளது.

யாதோர் விலங்கும் அது அன்று; யாதோர் பறவையும்
அன்றேயாம்.
நீள முட்டையின் நடுவில் அது தங்கும் நல்லதோர்
கருவே ஆம்.
அதுவே கண்டவர் ஓர் நொடியில் மரணம் நேர்வார்,
திண்ணம் இது.
அன்னதனுக்கு ஓர் கையும் இலை; காலும் இல்லை,
இல்லையே.
கண்ணுல் எல்லாம் காணும் அது; அதனைக் கண்டார்
யாரும் இலை.
ஈடிணையற்ற மணி; அதனை முயன்றே காத்தல் மிக
நன்று.
மேலே செங்கிறப் பூச்சுற்றே, அடியில் கரிய நிறம் உளது.
கண்ணின் கடையில் நீர்த் துளிபோல், நிலையே இன்றி
நடுங்குவது.
காமருபக் காமசண்டி காண வந்தாள் காமதையை.
அங்கம் எட்டையும் விட்டதுவும் இடது கண்ணில்
தங்கிடுமே.

இவ்வாறு அவன் விடை கூறியதும், ஸுரீக்ஷா தான் தோல்வுயுற்றதாக ஒப்புக்கொண்டாள்.

லாவுஸேன் கௌடத்துக்கு வந்ததும், அங்கே தனது மாமனின் மும்முரமான எதிர்ப்புக்கு உள்ளானன்.

ஆயினும், அவன் அரசனுடைய நன்மதிப்பைக் கவர்ந்து, வெற்றி பெற்று, வீடு சேர்ந்தான். அவனுக்கு அங்கே கிடைத்த இலாபங்களில் எல்லாம் பெரிதாக உள்ளது டோம் சாதியைச் சேர்ந்த காலு, அவனது மனைவியாகிய லக்யா, என்னும் இருவரின் நட்பையும் பணிவு நிரம்பிய பாசத்தையும் பெற்றதே ஆகும். அவர்கள் இருவரும் மயனுகருக்கு வந்து, அங்கே குடிகளாக வாழ்ந்தார்கள். அவனது ஊரிலும்கூட மற்றவர்கள் லாவுஸேனைச் சும்மா இருக்க விடவில்லை. தனது மருகனை எப்படியாவது அடக்கிவிடவேண்டும் என்று மாஹுத்யா பற்பலவகையான சூழ்ச்சிகளைச் செய்துவந்தான். அவன் மந்திரியாகையால், அவனுடைய சொற்படி அரசன் நடக்கவேண்டியிருந்தது. அந்தப்படி லாவுஸேன் காமருபத்தை படையெடுக்க அனுப்பப்பட்டான். காமருபத்தின் அரசனை அவன் தோற்கடித்து, அவனுடைய மகளாகிய கலிங்கையை மணம் புரிந்துகொண்டான். அவன் வீடு திரும்புகையில், அமலை, விமலை என்னும் வேறு இரண்டு அரச குமாரிகளையும் தன் வீரத்திற்குரிய காணிக்கையாகவும், மனைவியராகவும் பெற்றுன்.

சில காலம் சென்ற பின், ஹரிபால மன்னனது சபைக்குச் சென்று, பல கலைகளிலும் தேர்ந்த அவனது மகளான கானருவைக் கௌட மன்னனுக்கு மணம் புரிவிக்கும்படி கேட்டுவரவேண்டும் என்று லாவுஸேனுக்கு ஆணை பிறந்தது. அந்த இளவரசி சண்டியின் அன்பிற்கு உரியவள். அவளால் பாதுகாக்கப் பெற்றவள். தன்மீது பேரன்பு கொண்டு, தனது அடியவளாக இருந்துவந்த அந்த இளவரசியை அவளுக்கு ஏற்ற தகுதிவாய்ந்த மணமகனைத் தவிர வேறு எவனும் மணம் செய்யாமல் தடுப்பதற்காக, இரும்பினுல் செய்த காண்டாமிருகம் ஒன்றைச் சண்டி அவளுக்கு அளித்திருந்தாள். எவன் தனது உடைவாளின் ஒரே வீச்சினுல் அந்தக் காண்டாமிருகத்தின் தலையை வாங்குகிருனே அவனே அவளைப் பெறுவதற்கு உரியவன் என்னும் கட்டுப்பாட்டை விதித்திருந்தாள், கானருவின் செவிலித்தாயும் துணைவியுமான துமஸியும் அந்தத் தெய்வத்தின் அன்பிற்கு உரியவளாக இருந்தாள். அந்த அருஞ் செயலை லாவுஸேன் செய்து முடித்து, கானருவைத் தனது மனைவியாகப் பெற்றுன். உரிய காலத்தில் அவர்களுக்குச் சித்திரஸேனன் என்னும் மகன் பிறந்தான்.

பிறகு, தன்னுடைய தந்தையின் பழைய பகைவனுன ஸோமகோஷனையும், அவனுடைய மகனுன இச்சாயியையும், அடக்கி வரும்படி அவனுக்கு ஆணைபிறந்தது. இச்சாயி

என்பவன் சண்டியின் தனிப் பேரன்புக்கு உரியவனாக உள்ளவன். அறக்கடவுளின் வழிபாடு சண்டியின் வழிபாட்டோடு முரண்படுவதும், அதன்மீது உறுதியாக வெற்றி கொள்ளுவதுமே இப் போராட்டத்தின் விளைவாக நேரவேண்டியிருந்த முடிவுகள் என்பது தெரிகிறது. லாவுஸேனோடு இச்சாயி மிகவும் மும்முரமாகப் போர் புரிந்தான்; இறுதியில் அவனால் கொல்லப்பட்டு விழ்ந்தான். இதன் பிறகு, மிக்க அச்சம் தரும் மாபெரும் புயலாலும், கடு மழையாலும், மிக்க நீர்ப் பெருக்காலும், அழிக்கப்பட்டுவந்த கௌட நாட்டைக் காப்பாற்ற வேண்டும் என்று லாவுஸேனுக்கு ஆணை இடப்பட்டது. அறக்கடவுளின் அருளால் லாவுஸேன் அந்த அருஞ் செயலையும் நிறைவேற்றினான். அதன் பின்பு, தனது மருகனை எப்படியாவது ஒழித்துவிட வேண்டும் என்று மிகக் கொடிய சூழ்ச்சி ஒன்றை மாஹூத்யா செய்தான். அறக் கடவுளாகிய சூரியதேவனின் அன்பிற்கு மிகவும் உகந்த பக்தனாக லாவுஸேனைப் பலரும் மதித்து வந்தார்கள். 'சூரியனை மேற்கே எழச் செய்ய வேண்டும், இல்லாவிட்டால், உன் தலை வாங்கப்படும்' என்னும் கொடிய ஆணை பிறந்தது. லாவுஸேன் அவ்வாறு செய்யத் தவறினால், தங்களிடம் பிணையாக இருந்து வந்த அவனுடைய தாய்தந்தையர் இருவரும் வாளுக்கு இரையாக்கப்படுவார்கள் என்றும், அவனுடைய பொருள் முழுவதும் பறிமுதல் செய்யப்படும் என்றும், அவனுக்குத் தெரிவிக்கப்பட்டது. தனது தாயின் வயதுமுதிர்ந்த செவிலித் தாய் ஒருத்தியோடு லாவுஸேன் அங்கிருந்து புறப்பட்டான். அவளும் அறக்கடவுளின்மீது மட்டற்ற பற்றுடையவள். பல்லுகை ஆற்றின் கரையில் அறக்கடவுளின் வழிபாடு நிலை பெற்றிருந்த புனிதமான தலத்தை அவன் அடைந்தான். அங்கே நெடுங்காலம் கடுந்தவம் புரிந்தான். இதற்கிடையில், லாவுஸேனோ, அவனது தாய்தந்தையரோ, மயனாகரில் இல்லாததால் அதுவே ஏற்ற சமயம் என்று கண்டு, மாஹூத்யா மயனாகரைப் பெரும் படையோடு தாக்கினான். காலு-டோமும் அவனுடைய மகனுமாக ஆண்மையோடு போராடி, அவன் தாக்கை எதிர்த்து நின்றார்கள். அவர்கள் இருவரும் விரைவில் உயிரிழந்தார்கள். காலு இறந்தபின், அவனுடைய மனைவியாகிய லக்யா முன்னணியில் வந்து நின்று, எதிர்த்துப் போராடினாள். அவளும் உயிரிழந்தாள். பிறகு, அரசி கலிங்கை காப்புப் படையின் தலைவியாக இருந்து போர் புரிந்தாள். அவளும் போரில் மாண்டு வீழ்ந்தாள். பின்பு, கானருவும், அவளது முது பெருஞ் செவிலித் தாயாகிய துமஸியும், போர்க்கோலம் பூண்டு, ஆயுதம் தாங்கிப் போர் புரிந்து,

மாஹுத்யாவையும் அவனுடைய படையையும் முறியடித்தார்கள்.

லாவுஸேன் நெடுங் காலம் கடுந் தவம் புரிந்து வந்த போதிலும், சூரியனை மேற்குத் திசையில் எழச் செய்ய வேண்டும் என்று அறக்கடவுளை நோக்கி அவன் வேண்டிய வரம் அவனுக்கு அளிக்கப்படவில்லை. கடைசியில், அவனுடைய செவிலித்தாயான சாமுனை என்னும் முது கிழவி, 'உன் தலையைக் கொய்து, அறக்கடவுளுக்கு நீ அளிக்கும் இறுதி ஆவுதியாக அதை வேள்வித்தீயில் போடு' என்று அறிவுரை கூறினாள். லாவுஸேன் சற்றும் தயங்கவில்லை. காண்போர் அனைவரும் மனம் வருந்திக் கதறி அழ, அவன் தனது தலையைத் தானே கொய்தான்.[1] இத்துணை பெரிய ஆத்துமத் தியாகத்தைக் கண்ட பின்பும் அறக்கடவுளால் எப்படி இரங்காமல் இருக்க முடியும்? இதைக் கண்டு அவர் மனம் இளகி, சூரியனை மேற்கே எழச் செய்தார், இந்தப் பேரற்புத நிகழ்ச்சியைப் பழைய செவிலித் தாயாகிய ஸாமுளா, பறை கொட்டும் ஹரிஹர் என்னும் இருவர் மட்டுமே நேரில் கண்டார்கள், பிறகு, லாவுஸேன் ரமதிக்குத் திரும்பிச் சென்று நிகழ்ந்ததைக் கூறினான். மாஹுத்யா அவன் சொன்னதை நம்ப மறுத்துவிட்டான். லாவுஸேனின் கட்சியைச் சேர்ந்தவள் என்ற காரணத்தால், ஸாமுளா கூறியதும் நம்பக் கூடியது அன்று என்று சொல்லி,அவளது சான்றையும் எளிதாக ஒதுக்கித்தள்ள முடிந்தது. மாஹுத்யா தன்னால் ஆனவரையில் முயன்று, ஹரிஹருக்குக் கைக்கூலி கொடுத்து, அவனைப் பொய்ச் சாட்சி சொல்லச் சொன்னான். அவனுடைய முயற்சி பலிக்கவில்லை, 'மேற்கே சூரியன் உதிக்கக் கண்டேன்' என்றே அவன் சாட்சியம் கூறினான். லாவுஸேன் சொன்னது உண்மைதான் என்பது மெய்ப்பிக்கப்பட்டுவிட்டது. ஆனால், உண்மையை விளம்பிய ஹரிஹர் அதன் நிமித்தம் தன் உயிரை இழந்தான்.தன் தாய்தந்தையரோடு கூட லாவுஸேன் மீண்டும் மயனகருக்கு வந்து சேர்ந்தான்.அங்கே தன்னுடைய குடிகளில் பெரும்பான்மையோர் மாஹுத்யாவோடு நிகழ்த்திய போரில் இறந்துவிட்டனர் என்பதைக் கண்டான். ஆனால், அறக் கடவுளின் அருளால் அவர்கள் அனைவரும் மீண்டும் உயிர்

1. அவர்கள் துயருற்று இப்படிக் கதறியதால், இந்த நிகழ்ச்சிக்கு 'ஹாகந்த' என்று பெயர். இது 'ஆக்கிரந்தா' என்னும் வட மொழிச் சொல்லிலிருந்து பிறந்த சொல். கதையின் சிகரமாக உள்ள இந்த நிகழ்ச்சி 'ஹாகந்த-பாலா' என்று வழங்கப்படுகிறது.

பெற்று, எழுந்தார்கள். பின்பு லாவுஸேன் தனது எஞ்சிய வாழ்நாள் முழுதும் அமைதியாகவே வாழ்ந்துவந்தான்.

* * *

சண்டி என்னும் பெண் தெய்வத்தைப் பற்றிய வரலாற்றுக் கவிதைகள் **சண்டி-மங்கள்** என்று வழங்குகின்றன. ஒன்ரு டொன்று தொடர்பில்லாமல் தனித் தனியான இரண்டு கதைகள் அவைகளில் கூறப்படுகின்றன. அவற்றுள் முதல் கதையே மற்றதைவிடப் பழமையானது, அது ஆதியில் கலிங் கத்திலிருந்து, அதாவது ஒரிஸ்ஸாவின் வடகிழக்குப் பகுதி யிலிருந்து வந்த கதை. அங்கே அந்தப் பெண் தெய்வம் காட்டில் வாழும் விலங்குகளைப் பாதுகாக்கும் வனதேவதை யாகக் கருதப்பட்டாள். கண்ணி வைத்து விலங்கு, பறவை களைப் பிடிக்கும் குறவர்களாலும் வேடர்களாலும் (இவர்கள் **வியாதர்கள்** என்னும் மக்கட் குலத்தைச் சார்ந்தவர்கள்) அவள் வணங்கி வழிபடப்பட்டவள். இரண்டாவதுகதையின் போக்கு, வழக்கமான கதைகளைப் போல அமைந்து செல்லுகிறது, அதன் கதைத் தலைவன் செல்வாக்குள்ள வணிக குலத்தினன். அச் சமூகத்தைச் சேர்ந்த மேன்மக்கள் ஒருவராலும் அதுவரை வணங்கப்படாதிருந்த தெய்வத்தை வணங்கி வழிபடும்படி அவனும் அவனது மகனும் அவளால் வலித்து ஆட்கொள்ளப் படுகின்றனர். இந்த இரண்டாம் கதையில் காட்டில் வழி தவறிய விலங்குகளின் காப்புத் தேவதையாகவும், வழி தவறிய மக்களைப் பாதுகாக்கும் தேவதையாகவும் மட்டுமே அத் தெய்வம் காட்சியளிக்கிறது. முதல் கதை எளிய வடிவம் உடையது. சாதாரண நாடோடிக் கதைகளின் எளிமையான ஆதி வடிவத்தை அதில் ஏறத் தாழக் காண்கிறோம். இரண்டாவது கதையின் போக்கு அவ்வாறு இன்றிச் சிக்க லாக அமைந்தது. அதன் ஆதி, அல்லது முந்தைய, வடிவத்தில் அது ஒரு விரதக் கதையாக[1] இருந்திருக்க வேண்டும்.[8] இரண்டாவது கதையின் தனிச்சிறப்புடைய உறுப்பாக உள்ளது மனிதர் உலகில் தோற்ருத ஒரு அற்புதக் காட்சி. நாற்புறமும் பரந்து அகன்ற கடல் வெளி. அதன் நீர்ப் பரப் பின்மீது முழுதும் மலர்ந்த ஓர் தாமரை மலர். அதன் மீது ஒய்யாரமாக வீற்றிருக்கும் ஓர் இளம் தெய்வ மங்கை. அவள் இரண்டு யானைகளை மாறி மாறி விழுங்குவதும் உமிழ்வதுமான

---

1. விரதக் கதை என்பது வீட்டில், பொதுவாக, பார்ப்பனப் புரோகிதரின் துணை இன்றி, மகளிர்-சடங்குகளைக் கொண் டாடும் போது பாடப்படும் சிறிய வரலாற்றுக் கதை.

கண் கவர் விங்கைக் காட்சி.[1] கதைத் தலைவனுக்கும் அவனது மகனுக்கும் இந்தக் காட்சி பெரும் பேராபத்தை விளைவித்தது. வணிகர்களில் பெரும்பான்மையோர் கமலையை (இலட்சுமியை) வழிபடுபவர்களாக இருந்தார்கள். பொதுவாக, மக்கள் கமலையைத் தாமரையின்மீது விற்றிருக்கும் தெய்வமாகவும், அவளது திருமுடியின்மீது இரண்டு யானைகள் நீரைச் சொரிவதாகவும், புனைந்து பாராட்டிவந்தார்கள். சண்டி தோற்றுவித்த அந்தக் காட்சி வணிக குலத்துக்கே தீங்கை விளைவிப்பதாக உள்ளது. ஏனென்றால், அந்தக் குலத்தினர் வணங்கிப் பாராட்டிய யானைகள் அந்தக் காட்சியில் பெரும் தீங்குக்கு உள்ளாயின; மேலும், காப்புத் தெய்வத்தின் முகத் தோற்றம் அன்பும் இரக்கமும் அற்றுக் காணப்பட்டது.

முதல் கதை அந்தத் தெய்வத்தால் செல்வம் அளிக்கப் பெற்ற மிகவும் எளிய குறக் குடும்பத்தைப் பற்றியது. காலகேது என்பவன் கலிங்க நாட்டில் மக்கள் வாழாத பாலை நிலத்தில் விலங்கு பறவைகளை வேட்டையாடிக் கொன்றும், கண்ணி வைத்துப் பிடித்தும், வாழ்ந்து வந்த ஒரு வேடன். அவனுடைய இளம் மனைவி புல்லரை என்பவள் இறைச்சியையும் விலங்குகளின் தோலையும் சந்தையிலோ அல்லது விடு விடாகவோ விற்று, அரும் பாடுபட்டு, தன் கணவனுக்குத் தேவையான அற்ப சுகங்களைத் தேடி அளித்து வந்தாள். காலகேது இரக்கம் இன்றிக் கொல்பவன்; மிக்க திறமையோடு காட்டு விலங்குகளைப் பின்தொடர்ந்து சென்று பிடிப்பவன். ஆகவே, அவனைக் கண்டால் கலிங்க நாட்டுக் காட்டு விலங்குகளுக்கெல்லாம் மனத்தில் பேரச்சம் திடீரென்று குடிகொள்ளும். அவை எல்லாம் ஒன்றுகச் சேர்ந்து, ஒரே தொகுதியாகத் தங்கள் காப்புத் தெய்வமாகிய சண்டியினிடம் சென்று முறையிட்டன. காலகேதுவின் கண்ணிகளுக்குள் அகப்படா வண்ணமும், அவனது அம்புகளுக்கு இலக்காகா வண்ணமும், அவள் அவைகளுக்கு அடைக்கலம் அளித்தாள். அதன் பின், காலகேதுவின் பாடு திண்டாட்டத்தில் வந்துவிட்டது. தொடர்ந்து இரண்டு நாள் அவன் கையில் ஒன்றும் பிடிபடவில்லை. ஓர் ஈயும் கூட அவனது வலையில் சிக்கவில்லை. மூன்றும் நாளன்றும் அவனது கண்ணில் ஒரு விலங்கும் தென்படவில்லை. மாலை

1. இந்தக் கண்கவர் விந்தை கமலா—காமினி (அதாவது, தாமரைப் பூவிலிருக்கும் மனங்கவர் மங்கை) என்று வழங்குகிறது.

யில் அவன் வெறும் கையோடு வீடு திரும்பும்போது, பழுப்பு நிறமான ஓர் உடும்பைக் கண்டான். அன்று காலையில் அவன் வேட்டைக்குப் புறப்படும்போது, அவனது கண்ணில் பட்ட உடும்பே அது. வேறு விதியில்லாமல், அவன் அந்த உடும்பைப் பிடித்து, அதைத் தன் வீட்டுக்குக் கொணர்ந் தான்.[1] தனது சிறு வீட்டுக் கூரையைத் தாங்கும் கல் தூண் ஒன்றில் அதைக் கட்டினான். வீட்டைவிட்டு வெளியே சென் றிருந்த தன் மனைவியைத் தேடிக் காணச் சென்றான். உடும்பு வடிவத்தைப் பூண்டிருந்த தெய்வம், காலகேது வெளியே சென்றவுடன், அழகு மிக்க இளம் மங்கையாக மாற்றுருக் கொண்டது. அண்டை வீடு ஒன்றிலிருந்து சிறிது அரிசியைக் கடன் வாங்கி வருவதற்காகப் புல்லரை வெளியே போயிருந் தாள். அவள் தன் வீடு வந்து சேர்ந்ததும், அழகான ஆடை அணிந்தவளும், கண்ணையும் மனத்தையும் கவரும் வனப்பை உடையவளுமான, அழகு மிக்க பார்ப்பன மங்கை ஒருத்தி தங்கள் குடிசையில் உட்கார்ந்திருக்கக் கண்டு வியப்படைந் தாள். அவளை வினவியபோது, அந்தப் பெண்ணை அங்கே அழைத்து வந்தது தன் கணவரே என்றும், அந்தப் பெண் ணுக்குத் தங்களோடு வாழ்வதே விருப்பம் என்றும், அவள் சொல்லக் கேட்டாள். இதற்குள் காலகேதுவும் வீடு திரும்பி விட்டான். புல்லரை முதலில் தன் கணவனை வாயில் வந்தபடி வைதாள். பிறகு, அந்தப் பெண்ணை நோக்கி, அவளுடைய தகாத நடத்தையைப் பற்றித் தன் மனத்தில் தோன்றிய கடுமையான எண்ணங்களை எல்லாம் வாய்விட்டுக் கூறினாள். வைத வசவு பயனற்றுப் போனதைக் கண்டு, அவள் வேறு ஓர் உபாயத்தைக் கையாண்டாள். தங்கள் வீட்டில் நிலையாகத் தங்கிய வறுமை நிலையைப் பற்றி, ஒன்றையும் விடாமல், விவர மாகக் கூறினாள். அங்கு வந்தவள் அப்பொழுதும் பிடிவாத மாக இருந்ததைக் கண்டு, காலகேதுவுக்குக் கோபம் வந்தது. அவர்களுக்கு இன்னது செய்வது என்பது தெரியவில்லை.

---

1. வேறு விதியின்றி, 'வந்தது வரட்டும்' என்ற துணிகரச் செயலே இது. காலகேதுவின் மக்கட் சமுதாயம் பாராட்டி வந்த காப்பு விலங்காக அது இருந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. கோனரக்கில் உள்ள திருக்கோயிலுக்கு வெளியே ஒரு வீரனின் உருவம் கேடயம் ஏந்தி நிற்கிறது. அந்தக் கேடயத்தில் இரண்டு உடும்புகளின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. முகுந்தராம் எழுதிய காவியத்தில் அவர் காலகேதுவை வர்ணித்துக் கூறிய புனைந்துரையை அந்த உருவம் முற்றும் ஒத்துக் காண்கிறது.

ஆனல், வறுமையில் ஆழ்ந்து உழலும் அந்தக் கணவன் மனைவியரின் உண்மையையும் மெய்ம்மையையும் நற்குணங்களையும் கண்டு, அவர்களை மனமார ஒப்பிய தெய்வம் மகிழ்ச்சியடைந்தது. தனது உண்மை வடிவத்தை அவர்களுக்குக் காட்டிற்று. தன்னை வழிபட்டு வணங்குவதற்கான முயற்சிகளை எல்லாம் அவர்களைச் செய்யும்படி சொல்லிற்று. அத் தெய்வம் அங்கிருந்து போகுமுன், விலை உயர்ந்த ஒரு மோதிரத்தையும், மாபெரும் பொற் குவியலையும், காலகேதுவுக்கு அளித்து, அவனைப் பெருஞ் செல்வம் உடையவனுக ஆக்கிவிட்டது. அந்தச் செல்வத்தைக் கொண்டு, காலகேது கலிங்கநாட்டுப் பாலை நிலத்தின் ஒரு பகுதியைச் செம்மையாக்கி வளம்பெறச் செய்தான். குஜராத் என்னும் இடத்தைத் தனது தலை நகராக அமைத்தான். நாட்டின் கிழக்குப் பகுதியிலும் தென்கிழக்குப் பகுதியிலும் வெள்ளத்தில் அடிபட்ட மக்கள் அனைவரும் புதிதாக நிலைநாட்டப்பட்ட அந்தப் பிரதேசத்துக்கு வந்து குடியேறினர்கள். அவ்வாறு புதிதாக வந்தவர்களுள் பாம்ரு-தத்தன் என்பவனும் ஒருவன். அவன் ஒரு முழுப் போக்கிரி. வணிக மக்கட் சமுதாயத்தில் எளியவர்களைத் துன்புறுத்தி வந்தவன். அதைத் தன் கண்ணுல் கண்ட காலகேது அவனைக் கடிந்து கூறினன். அதனல் பாம்ரு திருந்தவில்லை. அந்த நாட்டுக்கு அயலில் உள்ள கலிங்க நாட்டு அரசனிடம் சென்று, காலகேதுவின் மீது படையெடுத்து வரும்படி அவனைத் தூண்டியதே அதனல் தோன்றிய விளைவு. கலிங்க நாட்டு அரசன் குஜராத்தின் மீது படையெடுத்து வந்தான். நிகழ்ந்த போரில் காலகேது தோல்வியுற்றுன்; பாம்ருவின் வஞ்சகத்தால் கைதியாகப் பிடிபட்டான். கடைசிக் கணத்தில் அவனது குலதெய்வம் தலையிட்டது. கலிங்க மன்னன் காலகேதுவை விடுவித்தான். சண்டியின் வழிபாட்டை நாட்டில் எங்கும் நிறுவினன்.

இரண்டாவது கதையின் தலைவன் தனபதி என்பவன். அவன் உஜானியில் (உஜ்ஜயினி) வாழ்ந்தவன். செல்வம் மிக்க வணிகன். அவனது மனைவிக்குக் குழந்தை பிறக்கவில்லை. ஆகவே, இரண்டாவது மனைவியாகக் குல்லனு என்பவளை அவன் மணந்தான். அவள் பல கலைகளிலும் தேர்ந்த இளம் மங்கை. அவனது முதல் மனைவியாகிய லஹனு இயற்கையாகத் தீய குணம் உடையவள் அல்லள். ஆனல், அவளுடைய பணிப் பெண்ணுகிய துர்ப்பலா என்பவளின் சொல்லைக் கேட்டு நடப்பவள். தனது தலைவிக்குப் போட்டியாக வேறு ஒருத்தி இருப்பது துர்ப்பலாவுக்குப் பிடிக்கவில்லை. தனபதி இரண்டாவது முறை மணம் செய்துகொண்ட பின்,

வாணிகத்தின் பொருட்டு, கப்பல் ஏறி, அயல்நாடு செல்ல வேண்டியிருந்தது. தனது கணவன் வீட்டைவிட்டுப் போன பிறகு, பலவகையான கஷ்டங்களுக்கும் அவமானத்துக்கும் குல்லனு உள்ளானுள். துர்ப்பலாவின் துர்ப்போதனையின்படி நகருக்கு வெளியில் உள்ள காட்டுப் புறத்தில் ஆடுகளை மேய்த்துவர வேண்டும் என்று தனது சக்களத்திக்கு லஹனு உத்தரவிட்டாள். அவள் அப்படிச் செய்து வரும்போது, ஒரு நாள் ஓர் ஆடு, மந்தையை விட்டு நீங்கி எங்கோ ஓடிற்று. அது இனி அகப்படாது என்றே குல்லனு நினைத்தாள். தான் வீட்டுக்குச் சென்றதும் தனக்கு எத்தகைய வரவேற்புக் கிடைக்கும் என்பதை எண்ணி, குல்லனு மிகவும் மனம் வருந்தினுள். சண்டி தேவதை அவளுடைய நிலையைக் கண்டு, அவள்மீது இரக்கம் கொண்டாள். தனது பணிப் பெண்கள் (வித்தியாதரிகள்) எண்மரைத் தனது உலகிலிருந்து பூவுலகுக்கு அனுப்பினுள். அவர்கள் குல்லனுவிடம் வந்து, அந்தத் தெய்வத்தை வழிபடும் முறையை அவளுக்கு அறிவுறுத்தினர்கள். அவளை மந்திரத்தால் அழைத்து, நீர்க் கலயம் ஒன்றில் எழுந்தருளச் செய்ய வேண்டும் என்றும், எட்டுப் புல் இலைகளையும் எட்டு நெல் மணிகளையும் அவளுக்கு உணவாகப் படைக்கவேண்டும் என்றும் கற்றுக்கொடுத்தார்கள். அப்பொழுதே குல்லனு சண்டியை வழிபட்டாள். காணுமற்போன ஆட்டை மீண்டும் பெற்றுள். பிறகு, அந்த வணிகன் வீடு திரும்பினுன். சில நாள் வரை எல்லாம் நன்ருக நடந்து வந்தது. ஆனல், பல நாள் ஆகுமுன், தான் வீட்டைவிட்டு அயல்நாடு போயிருந்த போது தன்னுடைய இளம் மனைவி ஆடுகளை மேய்த்துக் கொண்டிருந்தாள் என்பது அவனது காதுக்கு எட்டிவிட்டது. குல்லனுவின் நடத்தையைப் பற்றி அவனுக்கு எவ்விதமான ஐயமும் இல்லை. ஆயினும், அவன் வாழ்ந்த சமூகம், 'தேர்ந் தெடுத்த பிரதிநிதிக் குழு ஒன்றின்முன் தான் கற்புடையவள் என்பதை, பல கடுமையான சோதனைகளின் மூலமாக, குல்லனு மெய்ப்பிக்க வேண்டும் என்று கூறிற்று. அதற்கு இணங்கும் வரை அவளை அமைதியாக இருக்க வொட்ட வில்லை. சண்டியின் அருளால், அத்தனை சோதனைகளிலும் தவருமல், குல்லனு வெற்றியுடன் தேறினுள்.

சில காலம் சென்றபின், மற்ருெரு முறை, தனபதி தன் வீட்டை விட்டு வாணிபத்தின் பொருட்டு, கப்பல் ஏறி, இலங்கையிலுள்ள துறைமுகப் பட்டினம் ஒன்றுக்குச் சென் ருன். அவன் புறப்பட இருக்கையில், அவன் நல்லபடியாகப் போய்மீள வேண்டும் என்று, அவனுடைய மனைவி, சண்டியை

வழிபடுவதைக் கண்டான். தனபதி சிவன்மீது மாருப் பற்றுடையவன். தன் அன்பிற்கு உகந்த மனைவி வேருெரு தெய்வத்தை வழிபட்டு வணங்குவதைக் கண்டதும், அவனுக்கு மட்டில்லாக் கோபம் வந்தது. புனிதமான நீர்க் கலயத்தை—மனஸா-மங்கள் கதையில் சாந்தோ செய்தது போலவே—அவன் காலால் உதைத்துத் தள்ளினுன். தன்னை அவன் இப்படி அவமதித்ததற்காக அவனுக்குக் கடுமையாக அறிவு புகட்டவேண்டும் என்று சண்டி எண்ணங் கொண்டாள். அவனது கப்பல் பயணம் சில நாள் வரையில் இனிதாக நடந்தது. ஆனுல், இலங்கைக் கரையை அவன் அணுகியபோது, அந்தத் தேவதை ஓர் அற்புதக் காட்சியை அவன் கண்ணின் முன் தோன்றச் செய்தாள். தாமரையின்மீது வீற்றிருந்த ஓர் இள மங்கை இரண்டு யானைகளை, மாறி மாறி விழுங்குவது போலவும், உமிழ்வது போலவும், அவன் கண்ணுக்குத் தோன்றிற்று. அந்தக் கப்பலை ஓட்டிய மாலுமிகளின் கண்ணுக்கு அந்தக் காட்சி தென்படவில்லை. அவன் துறைமுகப் பட்டினத்தை அடைந்தான். பண்டமாற்றுச் செய்தான், மிக்க இலாபம் கிடைத்தது. அந்நாட்டு அரசன் அவனை வரவேற்ருன். ஆனுல், அப்பொழுது முதல் அவனது அதிருஷ்டம் மாறிற்று. யானையை விழுங்கி உமிழ்ந்த மங்கையைத் தான் கடலில் கண்ட காட்சியைப்பற்றி அரசனிடம் தெரிவித்தான். அரசன் அதை நம்பாததில் வியப்பு ஒன்றும் இல்லை. மீண்டும் மீண்டும் அவன் வற்புறுத்தியதன் மேல், தானும் கடலுக்குச் சென்று, அக் காட்சியை நேரில் காண அரசன் இணங்கினுன். ஆனுல், அந்தக் காட்சி ஒருவருக்கும் அப்பொழுது தோன்றவில்லை. தனபதி முட்டரள்தனமாகப் பொய் சொல்லுபவன் என்று அரசன் முடிவு செய்து, அவனுக்கு ஆயுட் காலக் கடுங்காவல் விதித்தான். தன் வீட்டை விட்டுத் தனபதி புறப்பட்டபோது, குல்லனு கருவுற்றிருந்தாள். உரிய காலத்தில் அவளுக்கு ஓர் ஆண் மகவு பிறந்தது. அந்தக் குழந்தைக்கு ஸ்ரீபதி (அல்லது ஸ்ரீமந்தன்) என்ற பெயர் இடப்பட்டது. அவன் நன்கு வளர்ந்து வாலிபப் பருவம் அடைந்தான். ஆனுல், அவனது தந்தை அயல் நாடு போயிருந்த போது அவன் பிறந்தவனுகையால், தன் தந்தைக்குப் பிறந்த சொந்தப் பிள்ளைதானு அவன் என்ற ஐயம் இருந்துகொண்டேயிருந்தது. நாட்டு மக்கள் அப்படிக் கசுபுசு என்று பேசுவது ஸ்ரீபதியின் காதில் பட்டது. பட்டதும், அவன் தன் தந்தையைத் தேடிக் காண, இலங்கைக்குக் கப்பலில் பயணமானுன். இருபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னுல் அவனுடைய தந்தை பயணமானபொழுது என்ன எல்லாம் நேர்ந்தனவோ அவை யாவுமே அவன் கடலில் பயணமான போதும் நேர்ந்தன. தான் கடலில்

கண்ட காட்சியை ஸ்ரீபதியாலும் அரசனுக்குக் காட்ட முடியவில்லை. ஆகவே, அவனுக்கு மரணதண்டனை விதிக்கப்பட்டது. அவன் அந்தத் தண்டனைக்கு உள்ளாகப் போகும் தருணத்தில், தெய்வம் அவனுடைய முதிய பாட்டியைப்போல் மாறு வேடம் பூண்டு, அங்கே தோன்றினாள். தன்னுடைய பேரப்பிள்ளையாகிய அவனைக் கொல்ல வேண்டாம் என்று கொலையாளியை உயிர்ப்பிச்சை கேட்டாள். அவன் மறுத்தான். அவள் உடனே தனது பேய்ப் படையைக் கொணர்ந்தாள். அது அரசனுடைய காவலாளர்களைத் துரத்தியடித்தது. அந்த அரசனையும் அந்தத் தேவதை அச்சுறுத்தினாள். அஞ்சிய அரசன் ஸ்ரீபதியையும் அவனது தந்தையையும் விடுவித்தான். மேலும். தன் மகளை அந்த வணிகமகனுக்கு மணம் புரிவித்தான். தனபதி, தன் மகனோடும் தனது மருமகளோடும், விடு திரும்பினான். அவர்கள் ஏறிய கப்பல் நிறைய விலைமதிப்பற்ற பண்டங்களை ஏற்றியனுப்பினார்கள். அதன்பின் அந்த வணிகன் சண்டியை வணங்குவதற்கு யாதொரு தடையும் கூறுமல், அவளை வழிபடத் தொடங்கினான்.

இரண்டு வரலாற்றுக் காவியங்கள் மேலே சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டன. சாமானிய மக்கள் பாராட்டும் தெய்வங்களைப் பற்றிய அவற்றின் கதைப் பொருள்கள் எல்லாம் இருண்ட நூற்றுண்டுகள் என்று சொல்லப்படும் காலத்தில் உருப் பெற்று வந்தன என்று சொல்லலாம். ஒரு சமயத்தின் (பொதுவாகப் புதிய சமயத்தின்) கோட்பாடுகள் மற்றொரு சமயத்தின் (பொதுவாகப் பழைய சமயத்தின்) கோட்பாடுகளோடு போராடி வெற்றி பெற்றதை அந்தக் கதைகள் எல்லாம் குறிக்கின்றன. மனசையின் கதையில் பாம்புத் தேவதையின் சமயக் கோட்பாடு சண்டியின் சமயக் கோட்பாட்டிற்கு எதிராகப் போராடி நின்றதைக் காண்கிறோம். லாவுஸேனின் கதைத் தொடரில் அறக் கடவுளின் அருளைப் பெற்றவன் ஒருவன் சண்டியின் அருளைப் பெற்ற ஒருவன்மீது வெற்றி பெறுவதைக் காண்கிறோம். சண்டி-மங்கள் கவிதைகளில் இரண்டாம் கதையில் சண்டியின் வழிபாடு சிவனின் வழிபாட்டை நீக்கி விட்டு, அதற்குப் பதிலாக இடம் பெறுவதைக் காண்கிறோம்.

இடைக்கால வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட நீண்ட வரலாற்றுக் காவியங்கள் அந்த அந்தத் தேவதையின் பெயரோடு **மங்கள்** என்னும் சொல்லையோ **விஜயம்** என்னும் சொல்லையோ சேர்த்துப் பெயர் பெற்றிருக்கின்றன. **மங்கள்** என்னும் சொல்லானது, அதைப் பெயரின் பகுதியாகக் கொண்ட கவிதையில் கூறப்படும் கதைப் பொருள் திருமணத்தையோ அல்லது தெய்வ வழிபாட்டையோ அடிப்படையாக உடையது என்பதையும், விட்டில் உள்ள பெண்மகளிர் கொண்டாடும்

ஏதோ ஒரு சடங்கோடு தொடர்பு உடையது என்பதையும், குறிக்கிறது. இதற்கு மாருக, **விஜயம்** என்னும் சொல் அந்தக் கதை அடிப்படையில் **பாகவத புராணத்தோடோ,** அல்லது **ஜயம்** [1] என்னும் வகையைச் சேர்ந்த **மகாபாரதம்** போன்ற ஏதோ ஒரு புராண வகையோடோ உறவு உடையது என்பதைச் சுட்டுகிறது.

விஜயம் என்னும் பெயர் கிருஷ்ணனைப் பற்றிய காவியங்களுக்கோ, அல்லது, **மகாபாரதக்** கதைக்கோ, பொருத்தமான பெயராகக் காணப்படுகிறது. இவை எல்லாம் சமயக் கோட்பாட்டுக் காவியங்கள் அல்ல. **மங்கள் அல்லது விஜயம்** என்று வழங்கும் வரலாற்றுக் காவியங்கள் முந்திய அத்தியாயம் ஒன்றில் கூறப்பட்ட **பாஞ்சாலிகை** அல்லது **பாஞ்சாலி** எனப்படும் கவிதையின் இனத்தைச் சேர்ந்தவை.

இந்தக் காவியங்கள், சமுதாயத்தால் இயற்றப்பட்டவை. இப்படிச் சொல்வது புராணக் கவிதைகளைப் பற்றி எவ்வளவு உண்மையானதோ அதைக் காட்டிலும் மிக்க அளவில் சமயக் கவிதைகளைப் பற்றி உண்மையானது. இந்தக் காவியங்கள் பெற்றுள்ள வடிவங்களும், அவற்றில் அடங்கிய கதைப் பொருளும் சமுதாய நிலையிலிருந்து தோன்றுகின்றன; அந்நிலையால் அமைகின்றன; பொதுமக்களின் விருப்பு வெறுப்புக்களுக்கு ஏற்ப, அவ்வப்போது அவை மாறி வருகின்றன. இந்தக் காவியங்கள் ஓர் அரசனின் ஆதரவால் எழுதப்பட்டவையாயினும், அல்லது அவ்வாறு எழுதப்படவில்லையாயினும், இவை பொது மக்களுக்கு என்றே எழுதப்பட்டவை. தனிச் சிறப்பு உடையதாயும் எண்ணில் சிறியதாயும் உள்ள அறிஞர்களின் கூட்டத்தால், இவை ஒதுங்கி இருந்து அநுபவிக்கப்படவில்லை. கிராம-தேவதையை அனைவரும் ஒருங்கு சேர்ந்து வணங்குவதற்கோ, அல்லது அந்தத் தேவதையின் விழாவை ஒருங்கு சேர்ந்து கொண்டாடுவதற்கோ, திரண்டு வந்து கூடிய சமுதாயம் முழுவதாலும் அவை கேட்டு அநுபவிக்கப்பட்டன. ஆகவே, அந்தக் கதையில் வரும் கதைப் பாத்திரங்கள் அனைவரும் சிற்சில வகைகளைக் குறிப்பவர்களாகக் காணப்படுகிருர்கள். சமுதாயத்தில் வழங்கும் சமூகப் பழக்க வழக்கங்களும் பழமொழிகளும் கருத்துக்களும் அதில் நிரம்பக் காணப்படுகின்றன. இவ்வாறு இருப்பதே இயல்பு.

---

1. புராண வகையைச் சேர்ந்த வடமொழி நூல்கள் எல்லாவற்றின் தொடக்கச் செய்யுளையும் ஒப்பாகக் கூறலாம். அவற்றில், பெரும்பாலும், 'இனி ஜயம் என்று கூறப்படும்' என்று பொருள்படும் '**ததா ஜயம் உதீரயேத்**' என்னும் சொல் தொடர் காணப்படுகிறது.

6

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டு முதல் பதினாறும் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரை

வரலாற்றுக் காவியங்களை, முஸ்லிம்கள் உள்பட, மக்கள் அனைவரும் நாடெங்கும் ஆவலோடு கேட்டுவந்தார்கள். அவற்றில் மக்களுக்கு மிகவும் சுவையாக இருந்த கதைப் பொருள் இராமாயணக் கதை; அதாவது, இராமனது வரலாற்றைக் கூறும் இதிகாசக் கதை. நாட்டின் பற்பல பிரதேச மக்களாலும், இந்திய நாட்டிலும் அதற்கு வெளிப்புறமுள்ள நாடுகளிலும் வாழ்ந்த வெவ்வேறு சமயக் குழுவினராலும், அக் கதையின் போக்கில் பற்பல சிறிய மாறுபாடுகளும் புதுச் சேர்க்கைகளும் உண்டாயின. அவற்றைப் பெற்று, அக் கதை உருமாறிக் காணப்பட்டது. வால்மீகி கூறிய கதையிலிருந்து இடைக்கால வங்காளிக் கதைகள் பல இடங்களில் வேறுபட்டன. அவைகள் எல்லாவற்றிலும் மிகவும் முக்கியமான வேறுபாடாக உள்ளது சீதையின் பிறப்பைப் பற்றியது. வடமொழியில் உள்ள அத்புத ராமாயணத்தில் இராவணனின் இந்திரியத்திலிருந்து தோன்றிய மகள் சீதை என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. அதைப் போன்ற கதை இடைக்கால வங்காளியிலும் காணப்படுகிறது. இராம கதையைக் கூறும் காவியங்களில், பொதுவாக, பக்தி மன நிலையும் பக்திச் சுவையும் கலந்திருந்தன. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் முன் இராம-வழிபாடு வங்காளத்தில் நிலையாக வேரூன்றியதே இதற்குக் காரணம். சைதன்னியர் காட்டிய வழியைப் பின்பற்றியவர்களில் முக்கியமான சிலரும்கூட இராமன்மீதும் மிக்க பற்றுடையவர்களாக இருந்தார்கள். சைதன்னியரின் ஆதிக்கம் வளர்ந்து, மேலோங்க ஓங்க, இராம-வழிபாட்டை மேற்கொண்டிருந்த பக்தர்களும் கிருஷ்ணனையே பர-தெய்வமாக ஒப்புக்கொண்டு வணங்கத் தொடங்கினார்கள். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் முடிவில், இராம-வழிபாடு மிகவும் ஒடுங்கி, தென் மேற்கு வங்காளத்தின் எல்லைப்புறப் பிரதேசங்களில் மட்டுமே காணப்படுவதாயிற்று. இராமனை வணங்கும் மக்கள் மேற்குத் திசையிலிருந்து வந்து, அங்கே தொடர்ந்து குடியேறிக்கொண்டிருந்ததே இராம-வழிபாடு அந்தப் பிரதேசத்தில் தங்கி நின்றதற்குக் காரணம். அப்படியிருந்த

போதிலும், பொதுவாக எங்குமே, இராமனது வரலாற்றுக் கதைகள், பழைய முறையில், பாடப்பட்டும் ஓதப்பட்டும் வந்தன. பொதுமக்களுக்கு அக் கதைகளின்மீது இருந்த பற்றும் விருப்பமும் ஒருநாளும் விட்டுப்போகாமல் இருந்து வந்தது. இராமன் கதையைக் கூறும் பழைய வங்காளிக் கதையோ, அல்லது லௌகிகக் கதையோ, ஏதோ ஒன்று ஆதியில் இருந்தது; அதிலிருந்தே அந்த இராம கதை தொடங்கிற்று; என்று ஆராய்ச்சி முறையில் படிப்படியாகப் பின் நோக்கிச் சென்று, சுட்டிக் காட்டிவர முடியாது. ஆயினும், அந்தக் கதை மேல் வகுப்பு மக்கட் தொகுதியின ரால் விரும்பிக் கேட்கப்பட்டு வந்த கதை என்பதில் ஐயமில்லை. அவர்கள் அதை வடமொழியிலும், பிராகிருதத்திலும் கூட, பாடிக் கேட்க விரும்பினர்கள். கி. பி. 1400க்கு முன் வாழ்ந்த ஸாகர-நந்தி என்பவர் ஒரு நாடகக் கவி. வடமொழியிலும் பிராகிருதத்திலும் எழுதப்பட்ட மிகப் பல நாடக நூல்களை அவர் குறிப்பிடுகிருர். அந் நாடக நூல்கள் வங்காளத்திலும் அதை அடுத்த பிரதேசங்களிலும் எழுதப்பட்டவை என்று தோன்றுகிறது.

அவற்றுள் பல இராமனின் கதையை ஒட்டி இருக்கக் காண்கிறேம். அந் நூல்களின் பெயர்களைப் பார்த்தால், கிருஷ்ணன் கதையைக் கேட்பதில் மக்களுக்கு எவ்வளவு விருப்பம் இருந்ததோ அவ்வளவு விருப்பம் இராம கதையைக் கேட்பதிலும் இருந்தது என்பதும், இவ் வகைக் கதைகள் இரண்டுமே பாண்டவர்களின் கதையையும் மற்றப் புராணக் கதைகளையும்விட மிக்க விருப்பத்தோடு கேட்கப்பட்டன என்பதும் தெரிகிறது. சிற்பம் போன்ற கலைத் துறைகளிலும் கிருஷ்ண கதையைப் போலவே, இராம கதையும் அதிக இடம் பெற்று வந்தது. பன்னிரண்டாம் நூற்றுண்டு முதலும், அதற்குச் சற்று முன்பு முதலும் கூடத் தொடங்கி, பதினெட் டாம் நூற்றுண்டின் முடிவுவரை இந்த நிலை இருந்து வந்தது. (இந்தக் காலத்தில்தான் வங்காளத்தில் வழங்கிய பாணியில் செங்கற் கோயில்கள் கடைசியாகக் கட்டப்பட்டன.) பதின் மூன்றும் நூற்றுண்டின் கடைசிப் பகுதியில், ஸத்கொவன் (சப்தக் கிராமம்) என்னும் ஊரிலே கல்லினல் கட்டப்பட்டு அழிந்துபோன ஓர் இந்துக் கோயிலின் சிதைந்த பகுதியின் மீது ஸாபர் கான் காஜியின் கோரி கட்டப்பட்டுள்ளது. கரும்-பெசால்ட்டு என்னும் கரிய நிறமுள்ள எரிமலைக் குழம்புப் பாறைக் கற்களின்மீது செதுக்கப்பட்டிருக்கும் சில கல் வெட்டுக்கள் அதில் காணப்படுகின்றன. அவை இராமாயணம், பாகவதம், மகாபாரதம், என்னும் நூல்களில்

கூறப்பட்டுள்ள நிகழ்ச்சிகளைச் சித்திரித்து விளக்கும் கதைப் பகுதிகளாக உள்ளன. அக் கோயிலில் செதுக்கப்பட்டிருந்த சிற்பங்கள் எல்லாம் சுரண்டி மட்டமாக்கப்பட்டு விட்டன. ஆனால், கோயிலிலிருந்து பிடுங்கிய கற்களைக் கொண்டு கோரியைக் கட்டுமுன், அவற்றில் செதுக்கப்பட்டிருந்த எழுத்துக்கள் எல்லாம் நல்ல வேளையாகத் துடைத்து அழிக்கப்படவில்லை. அவற்றில் இப்பொழுதும் காணப்படும் புராணக் கதைகள் சீதையின் திருமணம், கரனின் வதையும் திரிசிராவின் வதையும், இராம இராவண யுத்தம், சீதை நாட்டைவிட்டு வெளியேற்றப்பட்டது, இராமன் முடிசூட்டப்பட்டது, பரதன் இராச்சியத்தின் பொறுப்பை அரசப் பிரதிநிதியாக ஏற்றது, சாணூரனின் வதை, கம்சனின் வதை, பாணசுரனுக்கும் கிருஷ்ணனுக்கும் நிகழ்ந்த போர், திருஷ்டத்துய்மனுக்கும் துச்சாதனனுக்கும் நிகழ்ந்த யுத்தம், என்பவையாகும்.

இராம கதையை வங்காளி மொழியில் கூறியவர்கள் எல்லாரிலும், நமக்குத் தெரிந்தவரை, காலத்தால் முற்பட்டவர் கிருத்திவாஸ பண்டிதர் என்பவர். அவர் நற்குடியில் பிறந்த (குலீனப்) பார்ப்பனர். மிகவும் பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்ட ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியில் தமது வாழ்க்கைச் சரிதத்தை அவராகவே கூறும் சுயசரிதைப் பகுதி காணப்படுகிறது. அதிலிருந்து, அவரது பாட்டனாரின் பாட்டனார் நாரசிம்மர் என்பதும், அவர் கிழக்கு வங்காளத்திலிருந்து வந்தவர் என்பதும், ஹூக்ளி ஆற்றின் கிழக்குக் கரையில் உள்ள புலியா என்னும் ஊரில் தங்கி வாழ்ந்தவர் என்பதும் தெரிகின்றன. நாரசிம்மர் தனுஜன் என்னும் மன்னனின் சபையைச் சேர்ந்தவர். ஆறு சகோதரர்களும், இளைய தாயின் மகளாகிய தங்கை ஒருத்தியும், கொண்ட குடும்பத்தில் கிருத்திவாஸரே அனைவருக்கும் மூத்தவர். கிருத்திவாஸர் பிறந்தபோது, அவருடைய பாட்டனாராகிய முராரி, தென் இந்தியாவில் உள்ள புண்ணியத் திருப்பதிகளுக்குச் செல்ல ஏற்பாடு செய்துகொண் டிருந்தார். ஆதலால், தென் நாட்டில் சிறப்பாக வணங்கப்படும் தெய்வமாகிய சிவனின் பெயரே அவருக்கு அவருடைய பாட்டனாரால் இடப்பட்டது. வடக்கு வங்காளத்தில் அவருடைய உறவினர்களில் சிலர் அரசனின் கீழ், சில முக்கியமான பதவிகளில் அமர்ந்திருந்தார்கள். ஆதலால், அவருக்குப் பதினெரு வயது நிரம்பியதும், அவரை அங்கே அனுப்பினர்கள். அவர் கல்வி கற்று முடிந்தபின், அரசனை நேரில் காணச் சென்றார். அவரை வரவேற்ற அரசன் அவருக்கு மாலை சூட்டி, சந்தனம் வழங்கி, பட்டுப்

பீதாம்பரங்களை அளித்து, நமது இந்திய நாட்டு முறைப்படி, அவரைப் பாராட்டி வரவேற்றுன். ஆகவே, அவர் மிக்க மகிழ்ச்சியோடு வீடு திரும்பினுர். சில நாட்கள் சென்றபின், இராம கதையை வங்காளிச் செய்யுள்களின் மூலமாகக் கூறினுர். அந்தக் காவியத்தில் காணும் சில அடிகள் அவரது சுயசரிதையைக் கூறுவதைப் போலத் தோன்றுகின்றன. அந்த அடிகளில் கூறப்பட்ட செய்திகள் அதிகம் இல்லை; மிகக் குறைவானவை; மிக்க ஐயத்துக்கும் இடமானவை. அவை பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள கவிதைகளாக இருக்க வேண்டும் என்று கூறக்கூடிய அளவுக்குப் பற்பல பண்புகள் அவற்றில் காணப்படுகின்றன. ஆயினும், அவற்றின் ஆதாரத்தைக் கொண்டு, கிருத்திவாஸர் 1398ல் பிறந்தவராயிருக்கலாம் என்று சில ஆராய்ச்சியாளர்கள் முடிவு கூறுகிருர்கள். இந்த முடிவுக்கு உரிய ஆதாரம் இரண்டு கற்பிதக் கொள்கைகளின் மீது கட்டப்பட்டுள்ளது. அவையாவன: (1) நாரசிம்மனை ஆதரித்த அரசனுகிய தனுஜன் என்பவனும், முஸ்லிம் வரலாறுகளில் கூறப்பட்டவனும் பதின்மூன்றும் நூற்றுண்டில் வாழ்ந்தவனுமாகிய ராய-தனுஜன் என்பவனும், ஒருவரே யாவர் என்பது முதற் கொள்கை; (2) கிருத்திவாஸர் கணேச மன்னனின் (கன்ஸ்) சபைக்குச் சென்றுர் என்பது இரண்டாவது கொள்கை. இந்தக் கொள்கைகளுக்கு எதிரிடையாகக் காணப்படும் சில முக்கியமான செய்திகளும் நமக்குத் தெரியவருகின்றன. கணேச மன்னனின் பெயராக அவனுடைய நாணயங்களில் பொறித்துக் காண்பது தனுஜமர்த்தனன் என்பது. வங்காள நாட்டில் சிங்காதனம் ஏறிச் சில காலம் ஆண்டுவந்த இந்த இந்து மன்னன் போற்றத்தக்கவர்களாயும் கல்வியில் மேம்பட்டவர்களாயும் உள்ள பார்ப்பனர்களைக் கங்கைக் கரையில் குடியேற்றுவதற்கு வேண்டிய உதவிகளை அளித்துவந்தான் என்பது பல ஆதாரங்களிலிருந்து தெரியவருகிறது. கிருத்திவாஸரின் சுய வரலாற்றுச் செய்யுள்களிலிருந்து பெறப்படும் குடிவழி அட்டவணையை மிக்க புகழ் பெற்ற வைணவ தத்துவ ஞானியாகிய ஜீவகோஸ்வாமியின் செய்யுள்களில் காணும் குடிவழி அட்டவணையோடு ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால், நாரசிம்மனை ஆதரித்த அரசன் கணேச-தனுஜமர்த்தனனைத் தவிர வேறு எவனுகவும் இருக்கமுடியாது என்னும் முடிவையே கொள்ளவேண்டியிருக்கிறது. அப்படியானல் கிருத்திவாஸர் பதினைந்தாம் நூற்றுண்டின் இரண்டாம் பகுதியில் வாழ்ந்தவராக இருக்கவேண்டும். அவர் பட்டாணிச் சுல்தானின் சபைக்கு வந்திருக்கவும் வேண்டும். அந்தச் சுல்தான் ருக்முத்தீன் பார்பக் ஷா ஆகவோ, அல்லது

யூஹுஃப் ஷா ஆகவோ, அல்லது ஹுஃஸேன் ஷா ஆகவோ, இருக்கலாம். கிருத்திவாஸரின் கவிதைப் பகுதிகளில் அரச சபை உறுப்பினர்களாகக் கூறப்பட்டுள்ள பலர் ஹுஃஸேன் ஷாவின் அமைச்சர்களாகவோ அதிகாரிகளாகவோ காணப் படுகிறார்கள். உதாரணமாக, கேதார ராயர், நாராயணர், ஜகதாநந்த ராயர், ஆகியோர்களைக் கூறலாம். அவற்றில் இவ்வாறு குறிப்பிடப்பட்ட ஒருவர் கேதார கான் என்பவர். இந்து அதிகாரிகளுக்கு வங்காளத்தில் 'கான்' என்னும் பட்டப் பெயரை அளிக்கத் தொடங்கிய காலம் பதினைந்தாம் நூற்றாண் டின் நடுப் பகுதி. அதற்கு முன்னர் அவவகைப் பட்டம் அவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டதில்லை.

ஆதலால், கிருத்திவாஸர் வாழ்ந்த காலம் இன்னது என்று ஓர் உறுதியான முடிவுக்கு வர வழி இல்லை என்று தோன்று கிறது. அப்படி வருமுன் புதிய செய்திகளோ பொருள்களோ அளிக்கும் புதிய சான்றுகள் நமக்குக் கிடைத்தாக வேண்டும். ஆதலால், நாம் செய்யக் கூடியது எல்லாம், அந்தக் கவி, பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் எப்பொழுதோ ஒரு காலத்தில் வாழ்ந்திருக்கக் கூடும் என்று மட்டும் கூறி, அதற்குமேல் ஒன்றையும் உறுதியாகக் கூறாமல் விடவேண்டி யதைத் தவிர வேறில்லை. அப்படிக் கூறுவதுதான் நியாய மாகும்.

இராமாயணக் கதையை ஒட்டிய கவிதைகளை வங்காளி மொழியில் முதல்முதலில் எழுதியவர் ஒருவேளை கிருத்தி வாஸராக இல்லாமலும் இருக்கலாம். ஆனால் அவர் இயற்றிய கவிதைகள் தாம் பலரும் மிகவும் விரும்பிக் கேட்ட கவிதைகள் என்பதில் யாதொரு ஐயமும் இல்லை. ஆனால், அவர்கள் அதை அவ்வளவு விரும்பிய காரணத்தால், அது பட்டிருக்கும் பாடு கொஞ்சநஞ்சம் அன்று. நாட்கள் செல்லச் செல்ல, தன் பாட்டுக்களில் அந்தக் கவி இட்டு வந்த முத்திரை மேன்மேலும் மதிப்பும் முக்கியத் தன்மையும் உடையதாகி வந்தது. அதற்கு மாறாக, அவருடைய பாட்டுக்களின் சொல் அமைப்பின் முக்கியத் தன்மை குறைந்துவந்தது. அவருடைய பாடல்களைப் பாடிவந்த பாடகர்கள் (**காயனர்கள்**), அறிந்தோ அறியாமலோ, தாங்கள் வழங்கிய பேச்சு மொழிகளுக்கு இணங்க, அவருடைய பாடல்களில் காணும் சொற்களை மாற்றி வந்தார்கள். அவர் எழுதிய நூலில் எவையேனும் குற்றம் குறைகள் இருப்பதாக அவர்களுக்குத் தோன்றினால், அந்த நூலை அவர்கள் மனம்போல் திருத்திச் 'சிறப்பாக்குவதற்குக்' கிடைத்த அத்தகைய வாய்ப்புக்கள் ஒன்றையும் அவர்கள் தவற விடுவதில்லை. சின்னஞ்சிறு கதைகளையும், மக்களுக்கு

விருப்பமாக இருக்கக் கூடிய செய்திகளையும், மக்களே நாடிக் கேட்பவைகளையும், அங்கங்கே அப் பாடகர்கள் புகுத்தினார்கள். பிற்காலத்தைச் சேர்ந்தவை என்று தெளிவாகத் துலங்கும் பலப்பல வைணவ சமயப் பண்புகளும் கிளைக் கதைகளும் காவியத்தின் உள்ளே இப்படி மெல்ல மெல்ல நுழைந்தன. ஆகவே, பதினேழாம் நூற்றுண்டின் இறுதியில் அந்தக் காவியத்தின் பழைய வடிவத்தில் தங்கிநின்ற பகுதி எல்லாம் அதன் கவியின் பெயரையும், இங்கும் அங்கும் சிதறிக் கிடந்த ஒருசில ஈரடிச் செய்யுள்களையும், தவிர வேறொன்றும் இல்லை. கிருத்திவாஸரின் பெயர் காணப்படும் இராமாயணக் கையெழுத்துப்பிரதிகள் நிறைய அகப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால், பெரும்பாலும் அவை பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் கடைசிப்பகுதியையோ அல்லதுபத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் முதல் பகுதியையோ சேர்ந்தவையாக உள்ளன. அவற்றுள் ஒன்றேனும் பதினேழாம் நூற்றுண்டின் இறுதிக் காலத்துக்கு முற்பட்டதாக இல்லை. கிழக்கு இந்தியக் கம்பெனியின் சிவில் துறையில் அமர்ந்திருந்த பணியாளர்கள் அந்த மாவட்டத்து மொழியை எளிதாகக் கற்பதற்கு மிகவும் ஏற்ற பாடப் புத்தகமாக அந்தக் காவியம் கருதப்பட்டது. ஆதலால், ஸெராம்பூரில் உள்ள மிஷன் அச்சகத்தில் அது 1802ஆம் ஆண்டில் அச்சேற்றிப் பதிப்பிக்கப் பட்டது. இதுவே அந் நூலின் முதற் பதிப்பு. இதில் காணப்படும் மூல பாடம், அதற்கு முந்தி வழங்கிவந்த பழைய கையெழுத்துப் பிரதிகளில் பெரும்பான்மையில் காணும் மூல பாடத்தையும், இப் பதிப்பிற்குப் பின் வெளிவந்த அச்சுப் பிரதிகள் அனைத்திலும் காணும் மூல பாடத்தையும் விட, உண்மையிலேயே சிறந்ததாக உள்ளது. எந்நாளுமே, இந்திய மக்கள் தங்கள் மனத்தையும் ஒழுக்கத்தையும் நீதிநெறியையும் பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்துக்களைப் பண்படுத்தி உருவாக்குவதில் இராம கதைக்கு உள்ள பங்கு மிக மிக அதிகம். இந்த அருந் தொண்டை வங்காளத்தில் வாழ்ந்த எத்தனையோ கவிகளும் பாடகர்களும் நிறைவேற்றி வந்திருக்கிறார்கள். அவர்கள் எல்லாரிலும் கிருத்திவாஸரே காலத்தால் முற்பட்டவர்; கவிதைப் பண்பில் தலைசிறந்தவரும் அவரே.

வங்காளி இலக்கியத்தில் பழைய காவியங்கள் பலவற்றைக் குறித்து அவை இன்ன காலத்தில் இயற்றப் பட்டவை என்று ஐயம் இன்றிக் கூற இயலாது என்று பார்த்தோம். அவ்வாறு அன்றி, உறுதியாகக் காலத்தை வரையறுத்

துக் கூறக் கூடிய நூல்களில் பழமையானது ஒன்றும் உள்ளது. கிருஷ்ணனைப் பற்றிய புராணக் கதைகளைக் கூறும் நூல்கள் அனைத்திலும் மிகப் பழமையானதும் அதுவே. அதன் பெயர் 'கண்ணபிரானின் வெற்றி' என்று பொருள்படும் ஸ்ரீகிருஷ்ண விஜயம் என்பது. அதன் ஆசிரியர் மாலாதர வஸு என்பவர். ருக்னுத்தீன்பார்பக்ஷா என்னும் சுல்தானிடமிருந்து 'குணராஜ-கான்' என்னும் விருது (புனைபெயர்) வழங்கப்பெற்றவர். அந்தக் காவியம் பாகவத புராணத்தையும், விஷ்ணு புராணத்தையும், முக்கிய அடிப்படைகளாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது. அதை எழுதி முடிக்க ஏழு ஆண்டுகள் (1473 முதல் 1480 வரை) ஆயின. மாலாதரர் என்பவர் மேற்கு வங்காளத்தில் குலீன்கிராம் என்னும் ஊரிலிருந்து வந்த காயஸ்தர்; செல்வம் மிக்கவர். அவர் அந்த இராச்சியத்தில் வருவாய்த் துறை அதிகாரியாக இருந்திருக்கலாம் என்றும், அந்தச் சுல்தானின் சபையில் சில காலமாவது ஓர் உறுப்பினராக இருந்திருக்கலாம் என்றும், தோன்றுகிறது. அந்தக் காவியம் முழுவதும் கதையைக் கூறும் பண்புள்ளதாகவே அமைந்திருக்கிறது. கவிதைச் சுவை ததும்பும் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் ஒன்றும் அதிகம் இல்லை. ஆயினும், அந்த ஆசிரியரின் பக்தி நிரம்பிய மனநிலையும், மெய்ம்மையே வடிவாகிய பண்பும், அந்தக் காவியத்தை மற்றப்படி எல்லாம் மட்டமாகத் தாழ்ந்து காணும் நிலையிலிருந்து உயர்த்துகின்றன. அந்தக் காவியம் எழுதப்பட்ட உடனேயே, அது மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்துவிட்டது. சைதன்னியர் தமது பிள்ளைப் பிராயத்தில், அந்தக் காவியத்தை அடிக்கடி பாடக் கேட்டதுண்டு. ஆகையால், அவருக்கு அந்தக் காவியம் மிக நன்ருகத் தெரியும். ஆதலால், அந்தக் காவியத்தை இயற்றிய கவியின் மக்கள் சைதன்னிய--அடிகளை முதன் முதலாகப் பூரியில் காண நேர்ந்தபோது, அவர்களின்மீது சைதன்னியர் மிக்க அன்பு கொண்டது வியப்பன்று. அது பொது மக்களுக்கு என்றே எழுதப்பட்ட காவியம். ஆனல், அதன் பொருள் முழுதும் பக்திச் சுவையில் ஊறிக் கிடந்ததால், பக்தி மனப்பான்மை மிக்கவர்களாலும் கற்றறிந்தவர்களாலும் மட்டுமே அது அதிகம் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டது. அவர்களை அன்றி மற்றவர்களால் அது அவ்வளவு விரும்பப்படவில்லை. வெறும் வறட்டுக் காவியங்களாக இராமல், ஓரளவு சுவையுள்ள காவியங்களே பொதுமக்களால் விரும்பப்பட்டன. ஆதலால், அத்தகைய காவியங்களே நிலை பெற்றன. அவற்ருல் பதினேழாம் நூற்ருண்டின் இறுதிவாக்கில் இது ஓரளவு ஒதுக்கப்பட்டுவிட்டது.

தாம் எழுதிய **ஸ்ரீ கிருஷ்ணவிஜயம்** என்னும் நூலில் மாலாதரர் **ராமாயணக்** கதையையும் இணைத்துக்கொண்டார். அந்தக் காவியத்தின் இராமாயணப் பகுதி பலரும் விரும்பிப் படிக்கும் சிறப்புடையதாக இருந்தது. பதினேழாம் நூற்றுண்டிலேயே அந்தப் பகுதியில் கையெழுத்துப் பிரதிகள் இருந்தன என்று தெரிகிறது.

சுல்தான் ஹுஸேன் ஷாவின் கீழ் ஓர் அதிகாரியாக வேலை பார்த்துவந்த யசோராஜ-கான் என்பவரால் கிருஷ்ணனின்மீது ஒரு வரலாற்றுக் காவியம் இயற்றப்பட்டது. அந்தக் கவியின் இயற்பெயர் தாமோதர் ஸேன் என்று தோன்றுகிறது. **கிருஷ்ண மங்கள்** என்னும் அக் காவியத்தின் கையெழுத்துப் பிரதி ஒன்றுகூட இப்போது இல்லை. பதினேழாம் நூற்றுண்டின் கடைசிப் பகுதியில் எழுதப்பட்ட அணியிலக்கணம் ஒன்றில் சில மேற்கோள் செய்யுள்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றிலிருந்து அப்படிப்பட்ட ஒரு காவியம் இருந்திருக்கவேண்டும் என்பது தெரிகிறது. அந்தக் காவியத்தின் வரலாற்றுப் பகுதியிலிருந்து செய்யுள் அடிகள் நான்கும், ஒரு சிறிய தனிநிலைச் செய்யுளும், மேற்கோள்களாக எடுத்தாளப்பட்டிருக்கின்றன. மாலைப் பொழுதில் கண்ணன் மாடுகளை மேய்த்துக்கொண்டு வீடு திரும்பும்போது, அவனைக் காணவேண்டும் என்று ஆவலோடு காத்திருக்கும் விரஜ குலத்தைச் சேர்ந்த ஓர் இள மங்கையின் (ஒருகால் இவள் இராதையாக இருக்கலாம்) மனநிலையைக் கூறுவதாக அந்தத் தனிநிலைச் செய்யுள் அமைந்திருக்கிறது. கடைசி ஈரடிச் செய்யுளில் கவியின் பெயர் காணப்படுகிறது. தம்மை ஆதரித்தவராயும், அப்போது சுல்தானுக இருந்தவராயும், உள்ள ஹுஸேன் ஷாவின் பெயரையும் அக் கவி குறிப்பிடுகிருர். இடைக்கால வங்காளித் தனிநிலைச் செய்யுள்களுள்ளே அதுவே மிகப் பழைமையான பாடல் என்றும், மிகப் பழைமையான விரஜபுளிப் பாடல்கள் இரண்டில் அது ஒன்று என்றும் கொள்ளலாம். (மிகப் பழைய விரஜபுளிப் பாடல்களில் மற்றென்று திருபுரத்தில் ஆட்சி புரிந்த தன்யமாணிக்யன் என்னும் அரசனின் சபையைச் சேர்ந்த கவியால் எழுதப்பட்ட பாடல்.)

ஆயினும், கிருஷ்ணனைப் பற்றிய கதைகளைக் கூறும் காவியங்கள் எல்லாவற்றிலும் தலைசிறந்ததாக உள்ளது 'படு' சண்டிதாஸரின் காவியமே ஆகும். அதன் கையெழுத்துப் பிரதி ஒன்றே ஒன்றுதான் உள்ளது. அதுவும் சிறிது சிதைந்தும் அழிந்தும் காணப்படுகிறது. அந்தப் பிரதியைக் கொண்டு அதைக் கண்டுபிடித்து, அச்சிட்ட பதிப்பாசிரியர் பஸந்தரஞ்ஜன் ராய் என்பவர். 1916ஆம் ஆண்டில் வங்கிய

சாகித்திய பரிஷத்து அதை வெளியிட்டது. கையெழுத்துப் பிரதியில் நூலின் பெயர் காணவில்லை. ஆதலால், பதிப்பாசிரியரே அந்தக் காவியத்துக்குப் பெயரும் இட வேண்டியதாயிற்று. அது இப்போது **ஸ்ரீ கிருஷ்ண கீர்த்தன** என்று கூறப்பட்டுவருகிறது. பல வகைகளில் அந்தக் காவியம் அற்புதமானது. அதைப் பிரதிசெய்தவரின் கையெழுத்து மிகப் பழமையான பாணியில் உள்ளது. ஆனால் அந்தக் கையெழுத்து எங்கும் ஒன்றுபோல இல்லை. அதில் வழங்கப்பட்டுள்ள மொழி இடைக்கால வங்காளியின் பழைய வடிவம். காவியத்தின் அமைப்பு,மற்ற வரலாற்றுக் காவியங்கள்எல்லாம் அமைந்திருப்பதைப் போல் அன்றி, மாறுபட்டுக் காண்கிறது. காவியப்பொருளின் போக்கு, பெரும்பாலும் சாமானிய மக்களுக்கு உகந்த பாமர முறையிலேயே அமைந்திருக்கிறது. சிற்சில இடங்களில் அது அநாகரிகமாகவும், இழிவாகவும், அவையல் முறையிலும், அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதில் கூறப்படும் முக்கிய நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றேனும் நமக்குத் தெரிந்த புராண நூல் எதிலும் காணப்படுவதில்லை. எழுத்து முறையின் பழைமையைக் கொண்டு அந்தக் கையெழுத்துப் பிரதி பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று கூறப்படுகிறது. ஆனால் அந்தப் பிரதியில் மிகவும் பிற்பட்ட காலத்தில் வழங்கிய கையெழுத்தும் காணப்படுகிறது. சில இடங்களில் பழங்காலக் கையெழுத்துக் காணப்படும் தாளிலேயே இந்தப் பிற்காலக் கையெழுத்தும் காணப்படுகிறது. எழுத்தின் பிற்கால வடிவத்தையும், எழுதப்பட்டுள்ள தாளையும், எழுதிய மையையும் பார்த்தால், அந்தக் கையெழுத்துப் பிரதி எழுதப்பட்டதாகக் கூறக் கூடிய காலம் மிகப் பிற்பட்டது என்றும், உண்மையில், அது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியாகக் கூட இருக்கலாம் என்றும், கூறலாம். ஆராய்ச்சியாளர்களில் சிலர் அதில் வழங்கும் சொற்களின்மீதும் மொழியின்மீதும் முழு நம்பிக்கை வைத்து, அந்தக் காவியம் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பகுதியில்தான் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று கூறுகிறார்கள். ஆனால் இந்த ஊகமும் ஒப்புக்கொள்ளக் கூடியதாகத் தோன்றவில்லை. மொழி ஓரளவு பழமையானதாக இருந்தாலும், பிற்காலத்தில் ஏற்பட்டுள்ள ஒருசில ஒலி மாறுபாடுகளும் இலக்கணமாறுபாடுகளும்அதில் புகுந்திருக்கக் காண்கிறோம். இவற்றைத் தவிர, வங்காளி மொழியோடு கலந்தும் இணைந்தும் ஒன்றாகிவிட்ட சில பாரசீகச் சொற்களும் அரபுச் சொற்களும் அதில் இருக்கக் காண்கிறோம். அதில் காணும் மற்றும் ஒரு சொல் பாரசீக வேரையும் வங்காளிக்

கிளையையும் கொண்ட ஒட்டு, அல்லது கலப்புச் சொல். எல்லாவற்றையும் மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது, **ஸ்ரீகிருஷ்ண கீர்த்தனத்தில்** காணும் சொல்-வழக்கும் மொழி-வழக்கும் பதினும் நூற்றுண்டைச் சேர்ந்தவை என்று ஒப்புக்கொள்ள லாம் என்று தோன்றுகிறது. ஆயினும், அந்த நூல் அதற்கு முன்னரே எழுதப்பட் டிருக்கக்கூடும்.

அந்தக் கையெழுத்துப் பிரதி முதலிலும் கடைசியிலும் சிதைந்து போயிருக்கிறது. அதன் நடுவிலும் சில தாள்களைக் காணவில்லை. அதை எழுதிய கவியைப் பற்றி நாம் தெரிந்து கொள்ளக்கூடியவை எல்லாம் அவருடைய பெயர் சண்டிதாஸ் என்பதும், அவரது தொழில் 'படு', அதாவது கோயிலில் குற்றேவல் புரியும் பார்ப்பனப் பணியாள் என்பதுமே ஆகும். தலைமைக் குருவுக்குக் கிழ்ப்பட்ட பூசாரியாகவோ அல்லது பாஸலி தேவியின் (இது காளியின் முற்கால வடிவங்களில் ஒன்று) கோயிலில் பணிபுரிபவராகவோ, ('கன', 'கதி') அவர் இருந்தார் என்பதும் தெரிகின்றன. பாசலி தேவியின் இந்தக் கோயில் எங்கே இருந்தது என்பது தெரியவில்லை. தென் மேற்குப் பிரதேசமும் (அதாவது பங்குராவில் உள்ள சாட்னுவும்), வடமேற்குப் பிரதேசமும் (அதாவது பீர்ப்பூமில் உள்ள நானூரும்), அவர் தம் பிரதேசத்தினர் என்று உரிமை கொண்டாடுகின்றன. இரண்டு கூற்றிலும் ஓரளவு உண்மை யும், இரண்டு கூற்றுக்கும் ஓரளவு ஆதாரமும், இருக்கின்றன. **ஸ்ரீ கிருஷ்ண கீர்த்தனம்** அதன் வடிவத்திலும் அதில் கையாளப் படும் கவிதை உத்திகளிலும் கிருஷ்ணனைப் பற்றிப் பாடப்பட்ட மற்றெல்லாக் காவியங்களிலிருந்தும் வேறுபட்டது. கதையை ஆசிரியரே கூறுவதாக வந்த வெறும் வரலாற்றுப் பகுதி ஒன்றும் இதில் இல்லை. இதில் வரும் மூன்று கதைப் பாத்திரங் கள் பாடும் பாட்டுக்களாலேயே இக் கதை முழுவதும் கூறப் பட்டு வருகிறது. வடமொழிச் செய்யுள் ஒன்ருலோ, அல்லது இரண்டாலோ, அந்தப் பாட்டுக்கள் ஒன்ருேடொன்று இணைக் கப்பட் டிருக்கின்றன. **கீதகோவிந்தத்தில்** காணப்படும் முறையை இது சற்றே ஒத்துக் காண்கிறது. இருவர், அல்லது மூவர், ஒருவரோடு ஒருவர் பேசிவருவதாலேயே கதை கூறப்படும் வரலாற்றுக் காவியங்களும், நாடகக் காவியங்களும், உயர்ந்த இலக்கியத்தில் (அதாவது வடமொழி இலக்கியத் திலும் பிராகிருத இலக்கியத்திலும்) காணப்பட்டன. அவை 'வாக்-வேணி' என்ருே, 'வாக்-கேளி' என்ருே, அங்குக் கூறப்பட்டுவந்தன. கிழ்த்தர இலக்கியத்தில் (அதாவது பிர தேசப் பேச்சு மொழி இலக்கியத்தில்) அவை ஜுமுரா என்று வழங்கப்பட்டன. இப்படி அவற்றில் உள்ள பாட்டுக்களை

இணைக்கும் வடமொழிச் செய்யுள்களில் சிலவும் மிக நன்ருக இருக்கின்றன. ஆதலால், அந்தக் கவிக்கு வடமொழியில் செய்யுள்களை இயற்றுவதிலும் நல்ல திறமை, ஓரளவேனும், இருந்திருக்க வேண்டும் என்று சொல்லலாம்.

அந்தக் காவியத்தின் போக்கு மக்கள்-வாழ்க்கையைச் சார்ந்ததாக உள்ளது; பக்தி நிரம்பித் தெய்வங்களைச் சார்ந்த தாக இல்லை. அக் கதையைச் சுவைபடக் கூறுவதற்கு நாட்டில் மரபாக வழங்கிவந்த காதல்-துறை நிகழ்ச்சிகளும், அமைவுகளும், ஜயதேவரின் பாடல்களில் கையாளப் பட்டிருப்பதுபோல், முழுத் திறமையோடும் வன்மையோடும் பயன் படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன. (ஜயதேவரின் பாடல்களில் இரண்டைப் 'படு' சண்டிதாஸ் விரித்துரைத்திருக்கிருர்). கிருஷ்ணனும் இராதையும் பண்டைக் காலத்தில் வழங்கிய கற்பனைக் கதைகளிலிருந்தோ, புராணங்களில் கூறப்படும் கதைகளிலிருந்தோ, எடுக்கப்பட்ட வெறும் பொம்மை களாகவோ உருவங்களாகவோ நமது கவியின் மனத்தில் உருப்பெறவில்லை. பக்தியைப் பொழிவதற்கு வாய்த்த வெறும் சங்கேதப் பெயர்களாகவும் பாவிக்கப்படவில்லை. சாமானிய மக்கள் வாழும் நில உலகில் வாழும் இரண்டு சாதாரணமான காதலர்களாகவே அவர்கள் அவரால் புனைந்துரைக்கப்படுகிருர்கள். சில வேளைகளில் அவர் களுடைய காதல் முற்றும் அநாகரிகமாகவும், சில வேளைகளில் சிறிதும் அடக்கமின்றி வெளிக்காட்டப்படுவதாகவும், இருக்கக் காண்கிறோம். கதைத் தொடக்கத்தில் மங்கைப் பருவம் அடைந்து முதிராத இளம் பெண்ணுகவும், கண்ணனுடைய உறவினன் ஒருவனுக்கு மணம் செய்விக்கப்பட்டவளாகவும், இராதை சித்திரிக்கப்படுகிருள். கிருஷ்ணனை மட்டில்லாத் துணிவுடைய முரடனுகவும், சிறு வயதிலேயே மிதமிஞ்சிய இயற்கை-அறிவும் அநுபவமும் உடையவனுகவும், யாருக்கும் அடங்காத கல்லாக் காளையாகவும், அவர் கற்பனை செய் திருக்கிருர்.

மங்கைப் பருவம் எய்திய இராதையின் கண் கவர் வனப்பை ஒரு நாள் தற்செயலாகக் கண்ணன் காண நேர்ந்தது. அவளைக் கண்டதுமே, அவன் அவள்மீது காதல் கொண்டான். இராதையின் அத்தைப் பாட்டியாகிய படாயியின் (கிழப் பாட்டி என்பது இச் சொல்லின் பொருள்) துணையை நாடிப் பெற்ருன். கண்ணனிடமிருந்து சில பரிசுகளை எடுத்துக்கொண்டு, படாயி இராதையை அணுகிக் கண்ணனின் கோரிக்கையைத் தெரிவித்தாள். அன்பளிப் புக்கள் காதலின் அறிகுறிகள் அல்லவா? உடனே இராதை

அவள்மீது கடுங்கோபம் கொண்டாள். முறை அல்லாச் செயலைச் செய்யத் தூண்டிய அந்தக் கிழவியை வீட்டைவிட்டுத் துரத்தினுள். வெளியே சென்ற படாயி, இன்னும் சில அன்பளிப்புக்களையும் எடுத்துக்கொண்டு, அவளிடம் மறுபடியும் வந்தாள். இராதை கண்ணனுக்கு இணங்க வேண்டும் என்பதற்கு ஒரு தனிக் காரணமும் கூறினுள். 'கண்ணன் விஷ்ணுவின் அவதாரம். ஆகையால், அவன்மீது காதல் கொண்டு, அவனேடு இணங்கியிருப்பதில் எவ்விதத் தவருே, குற்றமோ, இல்லை; அது தகாச் செயல் ஆகாது' என்றுள். அப்பொழுதும் படாயி சொன்னதற்கு இராதை சிறிதும் இணங்கவில்லை; அதைக் கடுமையாக மறுத்தாள். படாயிக்குக் கோபம் வந்துவிட்டது. இராதை அப்படி மறுத்ததால், அவள் தன்னை அவமதிப்பதாகக் கருதினுள். அவளுடைய பிடிவாதத்தை எப்படியாவது தகர்த்து, அவளை இணங்கச் செய்யவேண்டும் என்று முடிவு செய்தாள். அவள் கண்ணனுக்கு ஒரு சூழ்ச்சியைக் கூறினுள். அவள் சொல்லிய படி, கண்ணன் இந்தக் காரியத்தில் தானே முனைய வேண்டியிருந்தது. அரச–பாட்டையில் சுங்கம் வாங்கும் அதிகாரியாக அவன் மாறுவேடம் பூண்டான். இராதையும் அவளுடைய தோழிகளும் மதுரைக்குப் பால், மோர், வெண்ணெய், முதலியவற்றை விற்கத் தலைமேல் சுமந்துகொண்டு போகும்பொழுது, அவர்களை வழி மறித்து, பெருந் தொகையை அவள் சுங்கமாகக் கொடுக்கவேண்டும் என்று கேட்டான். அத்துணைப் பெருந் தொகை அவளிடம் ஏது? அவளால் அதைக் கொடுக்க முடியவில்லை. 'அப்படியானுல் அதற்குப் பதிலாக உன் காதலை எனக்குக் கொடு; என்னேடு இணங்கி இரு' என்றுன். இருவரும் பலமாக வாதாடினுர்கள்; சுடச்சுடப் பேசினுர்கள். இதற்கிடையில் படாயி அங்கே வந்தாள். கண்ணன் கேட்டதை ஒப்பிப் பேசினுள். அவர்கள் இருவரும் சேர்ந்து வற்புறுத்தியபோது, இராதை வேறென்றும் மேற்சொல்ல இயலாமல், விம்மி அழத் தொடங்கினுள். கண்ணில் நீர் பெருக, அவள் தன் அத்தைப் பாட்டியிடம் மிகவும் மனம் வருந்தி முறையிட்டாள். ஆண்மையும் துணிவும் மிக்கு, காமம் மேலிட்டு, அணுகும் ஓர் இளைஞனும், வஞ்சகமே உருவான ஒரு முதிய கிழவியும், ஒன்று சேர்ந்து, ஒருத்தியின் மன உறுதியைக் குலைக்க முயலும்போது, உலக அநுபவம் இல்லாதவளும், அறிவு முதிர்ச்சி பெருதவளுமான, ஓர் இளம் பெண் எவ்வளவு காலம்தான் எதிர்த்து நின்று, தடை சொல்லிவர முடியும்? அவள் விரும்பினுலும் விரும்பாவிட்டாலும், வேறு வழியில்லை. ஆகவே, அவள் கண்ணனுக்கு இணங்கினுள்.

சுங்கம் இறுத்த காதை (தான-கண்ட) என்னும் இதுவே இக் காவியத்தில் பெரிய பகுதி; நாடகச் சுவையிலும் இதுவே மிக்கது. இந்தக் காட்சியோடு திரை விழுகிறது.

கண்ணன் இராதையை அணுகி, அவளது உடலைத் தொட்டுவிட்டான். உண்மைதான். ஆயினும், அவளது மனத்தைத் தொட முடியவில்லை; அவளது காதலை அவனுல் தட்டி எழுப்ப முடியவில்லை. அதன்பின், அவனை ஒரிடத்திலும் தனியாகக் காணலாகாது என்ற உறுதிகொண்டு, எப்போதும் மிகவும் எச்சரிக்கையாகவே அவள் நடந்துவந்தாள். அவளும் அவளது தோழிகளும் மதுரைக்கு அரச பாட்டையின் வழியாகப் போவதை நிறுத்திவிட்டார்கள். யமுனை ஆற்றின் கரையோரமாக உள்ள சுற்று வழியாகச் சென்றுர்கள். சில காலம் கண்ணனுக்கு இன்னது செய்வது என்று தெரியவில்லை. பிறகு, அவன் மீண்டும் படாயியினிடம் சென்றுன்; அவளை ஆலோசனை கேட்டான். அவள் சொல்லியபடி, ஆற்றில் படகை ஓட்டும் ஓடக்காரனுக மாறுவேடம் பூண்டான். அவனுடைய ஓடத்தில் இராதை ஏறினுள். ஓடம் கரையி லிருந்து சிறிது தொலைவு சென்றதும், கண்ணன் வேண்டும் என்றே ஓடத்தை மூழ்க்ச் செய்தான். உயிருக்கு அஞ்சிய இராதை் கண்ணனை இறுகக் கட்டிக்கொண்டாள். கண்ணனது விருப்பம் நிறைவேறிற்று. அவர்கள் இருவரு மாக நீந்திக் கரைவந்து சேர்ந்தார்கள். ஓடம் விட்ட காதை (நௌகா-கண்ட) என்னும் கதைத் தொகுதி இந்த நிகழ்ச்சி யோடு முடிவடைகிறது.

இப்படி எல்லாம் நடந்து வரும்பொழுது, இராதையின் மாமிக்கு ஐயம் ஏற்படப் போதிய காரணங்கள் இருந்தன. ஆகையால், அவள் தன் மருமகளை வெளியே போக விட வில்லை. கண்ணன் மறுபடியும் படாயியின் துணையைத் தேட வேண்டிய தாயிற்று. படாயி இராதையின் மாமியின் விட்டுக் குப் போனுள். முன்போல மதுரைச் சந்தைக்கு மருமகளை அனுப்பாததால், குடித்தனத்தின் வருவாய் சீர் குலைந்து போகிறது என்பதைச்சுட்டிக் காட்டி, படாயி அவள் மாமியைக் கடிந்து கூறினுள். அப்போது கூதிர் காலம் வந்துவிட்ட படியால், அபாயத்துக்கு இடமான ஓடத் துறையைப் பற்றி அவள் இனிச் சிறிதும் அஞ்சவேண்டியதில்லை. படகுக் காரர்கள் ஆற்றின் கரையோரமாகக் கயிற்றை இழுத்துச் செல்லும் வழியாக இராதை எளிதாகச் சென்று மீளலாம் என்று சொன்னுள். அதன்படி இராதையும், முன் போலவே, வெளியே போகத் தொடங்கினுள். அப்பொழுது சுமை தூக்கும் கூலியாளாகக் கண்ணன் மாறுவேடம் பூண்டு,

இராதையினிடம் வந்தான். பண்டங்களை மதுரைக்குச் சுமந்து வரும்படி இராதை அவனைக் கூலிக்கு அமர்த்திஞள். அந்தப் பண்டங்களை விற்றுவிட்டு வீட்டுக்குத் திரும்பி வரும் போது, அவன் கேட்டபடி மனம் மகிழக் கூலி கொடுப்பதாக வாக்களித்தாள். கண்ணன் கூலியைக் கேட்டு வாங்க வாய்ப்பு இல்லாதபடி, திரும்பும் வழி நெடுக, இராதையின் தலைக்கு மேல், அவன் குடை பிடித்து வரவேண்டியதாயிற்று. இவைதாம் சுமைதூக்கு காதை (பார-கண்ட), குடை ஏந்து காதை (சத்ர-கண்ட), என்னும் கதைகள்.

இதன் பிறகு, இராதையின் தோழிகளையும் கண்ணனின் மனம் நாடத் தொடங்கிற்று. கதையில் அவர்களின் பெயர் ஒன்றும் தனித்தனியாகக் குறிப்பிடப்படவில்லை. கண்ணன் மரம் செறிந்த ஓர் அழகிய பூங்காவை அமைத்திருந்தான். அதற்குப் பிருந்தாவனம் என்று பெயரிட்டிருந்தான். அந்தப் பூங்காவில் வந்து இளைப்பாறி, மனங் குளிரப் பொழுது போக்கலாம் என்று இராதையையும் அவளுடைய தோழிகளையும் அழைத்து வரும்படி படாயியைக் கண்ணன் வேண்டிக்கொண்டான். அந்த இள மங்கையர்கள் அனைவரும் அங்கே வந்திருந் தார்கள். அவர்களுள் ஒவ்வொருத்தியோடும் கண்ணன், ஒன்றுபோல, மிக இனிமையாக உரையாடிஞன். அவர்களை மகிழ்வித்துக் களித்துவந்தான். இது இராதைக்குப் பிடிக்க வில்லை. பிறகு, அவன் அவளிடம் சென்று, அன்போடு பேச முயன்றபோது, அவள் அவனுக்குச் சிறிதும் இடம் கொடுக்க வில்லை. உடனே, அதுவரை பணிவோடு நடந்து வந்த கண்ணன் தன் நடத்தை முறையை மாற்றிக்கொண்டு, தன்னுடைய பூங்காவில் பூக்களைப் பறித்து, அதன் அழகைக் கெடுத்துவிட்டதாக அவள்மீது குற்றம் சாட்டிஞன். முதல் முதலாக, அப்போதுதான் இராதையின்மீது குற்றம் சாட்டப் பட்டு,அவள் எதிர்வாதம் செய்யவேண்டியதாயிற்று. ஆகவே, அவள் தனது மனநிலையை மாற்றிக் கொண்டு, தான் அப்படிப் பேசியது கோபத்திஞல் என்றும், அப்படிக் கோபம் வருவ தற்கு உரிய காரணம் இன்னது என்றும் பின்வருமாறு விளக்கிஞள்:

'தங்கள் காதலர்களின்மீது அவநம்பிக்கைப் படுவதும், ஊடல் கொள்ளுவதும், பெண்களின் இயல்பு. ஆஞல், இங்கிதம் அறிந்த காதலன் எவனும் அதஞல் கோபம் கொள்ள மாட்டான். நீ இப்போது சொல்லியவற்ருல் என் மனக் கசப்பு முற்றும் நீங்கி விட்டது. உன்னை அடிபணிந்து,நான் எப்பொழுதும் வேண்டுவது இதுவே. எனக்கு ஈடாக நீ வேறு

ஒருத்தியையும் கருதலாகாது. உன் மனம், என் மனம், ஆகிய இரண்டையும் காமன் கட்டிப் பிணைத்துவிட்டான். பிருந்தாவனத்தில் இதற்கு ஏற்றவாறு நடந்தோம். இனி ஒருநாளும் நான் உன் சொல்லை மீறி நடக்க மாட்டேன். ஊழ்வினை உன்னையும் என்னையும் இணைபிரியாக் காதலர்களாக ஆக்கிவிட்டது. நாம் இருவரும் ஒரே உடலில் துடி துடிக்கும் ஒரே உயிரை உடையவர்கள். அத்தகைய காதலில் மூன்றுமவளுக்கு இடம் இல்லை. நான் அப்படி நினைப்பதும் குற்றம் ஆகாது. உன்னுடைய நற்குண நற்செய்கைகள் எண்ண எண்ணத் திராதவை. அவை அனைத்தும், ஒவ்வொன்றாக, என் நெஞ்சில் ஆழப் பதிந்து கிடக்கின்றன. இனி, என் பக்கத்தில் வந்து, என்னோடு இணங்கி இரு'— என்றே பாடினான் சண்டிதாஸ்.

இந்தப் பிருந்தாவனப் பூங்காக்காதையில் கூறப்பட்டுள்ள நிகழ்ச்சியால் காதலர்கள் இருவரும் இன்புறுகிறார்கள்.

இதற்கு அடுத்த நிகழ்ச்சி யமுனை ஆற்றிலுள்ள மடு ஒன்றில் வாழ்ந்து, பலரைத் துன்பப்படுத்திவந்த காளியன் என்னும் பாம்பை அடக்கியதாகப் புராணத்தில் கூறப் பட்டுள்ள வரலாறு— (காளிய-தமன-கண்ட)—அதாவது, காளியனை அடக்கிய காதை. இதற்கு அடுத்தது யமுனை ஆற்று மடுவின் காதை (யமுனா கண்ட) எனப்படுவது, அந்த மடு தனக்கே உரியது என்று கண்ணன் உரிமை கொண்டாடி வந்தான். இராதையும் அவளுடைய தோழிகளும் மட்டுமே அங்கிருந்த நீரை முகந்துவரலாம் என்று அவன் கட்டுப்பாடு செய்திருந்தான். அவர்களும்கூட, தான் கூறும் திட்டங்களுக்கு இணங்கியே, அவ்வாறு செய்யக் கூடும் என்றான். நெடுநேரம் விவாதித்த பிறகு, இராதை அந்த நிபந்தனைகளுக்கு இணங் கினாள். இராதையோடும் மற்ற ஆயர் குலப் பெண்களோடும் கண்ணன் நீர்விளையாட்டு விளையாடி மகிழ்ந்தான். புராணத் தில் கூறப்பட்டுள்ள துகில்-கவர் காதை (வஸ்திரஹரண-கண்ட)என்பது இதுதான்:

நீர்விளையாட்டின்போது கண்ணன் இராதையின் கழுத் தணியைத் திருடிவிட்டான். அவனது தாயாகிய யசோதையிடம் அவள் குறை கூறினாள். அதற்காக, யசோதை கண்ணனைக் கடுமையாகக் கடிந்து பேசினாள், அதற்குப் பழி வாங்கும் பொருட்டு, உயிரைப் பருகும் காமன் அம்புகளைக் கண்ணன் இராதையின்மீது பாயச் செய்தான். இராதை மயக்கமுற்று விழுந்தாள். 'பெண்கொலை புரிந்த பாதகன்' என்று படாயி

அவன்மீது குற்றம் சாட்டி, அவனைக் கடுங்காவலில் வைக்கச் செய்தாள். அத்துணை வெட்கம் கெட்ட நிலையைத் தன்னால் பொறுக்க முடியவில்லை என்றும், தன்னை உடனே விடுவிக்க வேண்டும் என்றும், அவன் மன்றாடினான். படாயி மனம் இளகி, அவனை விடுவிக்கச் செய்தாள். உண்மையில், இராதையின் நிலையைக் கண்டு, கண்ணன் மிகவும் மனம் வருந்தினான்; அவளுடைய உயிருக்கு அபாயம் வந்துவிடுமோ, என்று அஞ்சி நடுங்கினான். அந்தப் பெண் அவலமாக மயக்க முற்றுக் கிடந்ததைக் கண்டு, தான் செய்தது தவறு என்று உணர்ந்து, இரங்கித் துயருற்றான். கடைசியில், இராதை மயக்கம் தெளிந்து எழுந்தாள். பச்சாத்தாபம் கொண்ட கண்ணன் அவளைத் தக்கவாறு தேற்றிக் குறை தீர்த்துக் கொண்டான். இதோடு காமன் அம்புக் காதை (பாண-கண்ட) முடிவடைகிறது.

இப்படிச் சில நாட்கள் சென்றதும், இராதைக்குக் கண்ணன் மீது இருந்த மோகம் குறைந்தது. அவள் அவன்மீது முன்போல் அத்துணைக் கருத்துக் கொள்ளவில்லை. ஆற்றுக்குப் போகும் வழியில், அவன் அவளைக் காணும்போதெல்லாம், அவள் தன்னைக் குறிப்பாகப் பார்த்துப் பேசவேண்டும் என்று, எத்தனையோ வகையாக, முயன்று பார்த்தான், ஒன்றும் பலிக்க வில்லை. கடைசியில், அவன் ஓர் இனிய வேய்ங்குழலை அமைத்தான். மனத்தைக் கவரும் இசைப் பாடல்களை அதில் வாசித்தான். அந்த இன்னிசை இராதையின் காதில் விழுந்தது. அவள் மெய்ம்மறந்து, பரவசமானாள். தன் காதலனைக் காண, அவளுடைய மனம் பதைபதைத்தது. அப்போது கண்ணன் அவள்மீது அன்பில்லாததைப்போல் காட்டிக்கொண்டான்; அவளை அணுகாமல், அப்பால் ஒதுங்கியிருந்தான். கண்ணனைத் தன்னிடம் அழைத்துவரும்படி இராதை படாயியை மன்றாடிக் கேட்டாள். தனக்கு வயது அதிகம் ஆகிவிட்டபடியால், கண்ட இடங்களுக்குத் தன்னால் திரிந்துவர முடியாது என்று அவள் முதலில் கூறி, மறுத்தாள். பிறகு, 'உன்னுடைய குடியின் நற்பெயரையும், அறிவுடைமையையும், எண்ணி. அந்தத் தகாச் செயலைச் செய்யலாகாது' என்றாள். இராதையின் காமமோ தலைக்கு ஏறிவிட்டது. ஆகையால், அவளுக்கு அப்போது வேறு ஒன்றையும் பற்றிய கருத்துச் சிறிதும் இல்லை. அவளுடைய காதல்-வெள்ளம் மற்றவை எல்லாவற்றையும் கவர்ந்து நின்றது. அந்தப் பெருங் காமம் மற்ற உணர்ச்சிகள் அனைத்தையும் விழுங்கிவிட்டது. கண்ணனின் வேய்ங்குழலை இராதை கவர்ந்து வரும்படி, படாயி சூழ்ச்சி செய்தாள். அதற்குப் பிறகு, இராதையின் கை வலுத்தது. தனது

மனப்படி கண்ணன் நடந்துவரவேண்டும் என்று அவளால் திட்டமாகச் சொல்ல முடிந்தது. அவளுக்குக் கீழ்ப்படியக் கண்ணனுக்குச் சிறிதும் மனம் இல்லை. ஆயினும், அவன் தனது மனநிலையை வெளிப்படுத்தாமல் மறைத்துக்கொண்டு, அவளுடைய சொற்படியே நடந்தான். இதுதான் வேய்ங் குழல்-காதை (வம்சி-கண்ட) என்னும் கதை.

பிறகு, கண்ணனுக்கு இராதையின்மீதிருந்த காதல் மிக விரைவாக வடிந்துவந்தது. இராதைக்கோ கண்ணன்மீதுள்ள காதல் வெள்ளம்போல் பெருகிவந்தது. கண்ணன் இராதை யின் பக்கமாகச் செல்லாமல், மனத்தை உறுதிப்படுத்திக் கொண்டு, அவளைவிட்டு நீங்கியே இருந்துவந்தான். அந்த ஊரைவிட்டு வேறு எங்கேயாவது போய்விடலாம் என்பது அவனுடைய நினைப்பு. அருகில் வராமல் ஏமாற்றித் திரியும் கண்ணன் எப்படியாவது தன்னிடம் வந்து சேருவதற்கு, இயன்றதை எல்லாம் செய்ய வேண்டும் என்று, படாயியை இராதை வற்புறுத்தி வேண்டிவந்தாள். முதலில், படாயி பலவகையான சாக்குப் போக்குகளைச் சொல்லிப் பார்த்தாள். கடைசியாக, அவள் கண்ணனைத் தேடிக் காணத் தீவிரமாக முயல வேண்டியதாயிற்று. சிலநாள் சென்றபின், அவளு டைய காரியம் கைகூடிற்று. காதலர்கள் மீண்டும் பிருந்தா வனத்தில் கூடினார்கள். இராதை தனது காதலனை அடி பணிந்து வணங்கினாள். தங்கள் காதல் தொடங்கியபோது, அவனது சொல்லுக்கு இணங்காமல், தான் நடந்துகொண்டது தவறு என்று ஒப்புக்கொண்டு, மன்னிப்பு வேண்டினாள். கண்ணன் கோபம் தணியாமல், குறைகூறி வந்தான். உறுதி யாக விடை ஒன்றும் சொல்லாமல், குழப்பினான். பழைய தீக் குணங்களை எல்லாம் களைந்துவிட்டு, தூய வாழ்க்கை புரியப் போவதாகவும், யோகம் பயிலப் போவதாகவும், கூறினான். தான் மானுட உருவைக் கொண்ட தெய்வம் ஆகையால், எக் காரியங்களின் பொருட்டுத் தான் அவதாரம் எடுத்தானோ அக்காரியங்களை இனி நிறைவேற்ற வேண்டும், அதற்காக, மதுரைக்கும் வேறு இடங்களுக்கும் செல்ல வேண்டும் என்றான். மேலும், இப்படிப்பட்ட கள்ளக் காதல் தன்னுடைய நற்பெயருக்கு ஏற்றது அன்று என்றும், ஆகையால் தன்னை அவள் மறப்பது நன்று என்றும், அறிவுரை கூறினான். இராதை மனம் உருக, அவனைப் பின்வருமாறு வேண்டிக்கொண்டாள்:

அனைத்தையும் வெறுத்துத் தள்ளி
யோகி நீ ஆனாய் ஆனால்,
யோகினிப் பெண்ணாய் நான் உன்
பணிவிடை செய்வேன், நன்றாய்.

அவள் விசிய வலைகளில் சிக்கிய கண்ணன் அவற்றிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக்கொள்வது எளிதன்று என்பதைக் கண்டான். தன் மனம் இளகியதுபோல் பாசாங்கு செய்தான். அவள்மீது தான் அளவிறந்த காதல் கொண்டிருப்பதுபோல், பாசாங்கு செய்தான். சற்றே கழித்து, இராதைக்கு உறக்கம் வந்தது. தன் காதலனின் மடியில் தலையை வைத்து, தரையில் நீட்டிப் படுத்தாள்; சிறிது நேரத்தில் உறக்கத்தில் ஆழ்ந்தாள். அவளுடைய தலையை மெல்ல எடுத்துத் தரையில் வைத்து விட்டுக் கண்ணன் அவளை விட்டு, அப்பால் போய்விட்டான்.

காணமற்போன இராதையின் காதலனை, மீண்டும் ஒரு முறை, படாயி தேடி அலைந்தாள். ஆனால் எவ்வளவு அலைந்தும் பலிக்கவில்லை. நாட்கள் ஓடின; மாதங்கள் சென்றன. தன்னை விட்டகன்ற காதலனைக் காணமல், இராதை மனம் வாடி நைந்தாள். கல்லும் புல்லும் உருக, அவள் மன்றாடியதைக் கேட்ட படாயி இரக்கமுற்று, மதுரைக்கு விரைந்து சென்றாள். அங்கே எப்படி எல்லாமோ தேடிக் கண்ணனைக் கண்டுபிடித்து விட்டாள். ஆனால், இராதை முதலில் தன்னிடம் நடந்து கொண்டதை அவன் மறக்கவில்லை, முழுதும் மன்னிக்கவும் இல்லை; ஆதலால், தன்னால் திரும்பிவர முடியாது, என்று அவன் உறுதியாகக் கூறிவிட்டான். மேலும், அவன் அப்பொழுதே செய்தாகவேண்டிய முக்கியமான காரியம் ஒன்றும் இருந்தது. அது கம்சனைத் தொலைக்க வேண்டும் என்பது. இதன்பின், அந்தப் பழைய பிரதியில் உள்ள தாள்கள் எல்லாம் காணமற் போய்விட்டபடியால், இந்தக் கதை இங்கே இப்படித் திடீர் என்று முடிந்துவிடுகிறது. இந்தக் கதையே காவியத்தில் பெரிய பகுதி. இதற்கு இராதையின் பிரிவாற்றுமைக் காதை (ராதா-விரஹ: இராதை தன் காதலனிடமிருந்து பிரிந்து துயரப்படும் பகுதி) என்று பெயர். இந்தப் பகுதியில் உள்ள பாடல்கள் இதே துறையில், பின்னர், இயற்றப்பட்ட தனிநிலைச் செய்யுள்களின் பொருள்-அமைப்பையும் ஓசை நயத்தையும் ஒத்தவையாகக் காண்கின்றன. இந்தப் பாடல்களில் ஒரு சிலவற்றையேனும், பதினெட்டாம் நூற்றுண்டு வரை, மக்கள் விரும்பிப் படித்தும் பாடியும் வந்தார்கள்.

இடைக்கால வங்காளி இலக்கியத்தில் நாடகத்தை மிகவும் ஒத்துக் காணும் பாடல் படு சண்டிதாஸ் இயற்றிய காவியமே ஆகும். அதில் மொத்தம் மூன்று பேர்களே கதைப் பாத்திரங்களாக வருகிறார்கள். ஒரு வகையாகப் பார்த்தால், அவர்கள் தாமாகவே அமைந்தவர்கள் என்றுகூடச் சொல்லலாம். இப்படிப்பட்ட மூவர், காவியங்களின் பரம்பரை மரபில் தோன்றியவர்கள். அம் மூவரையும், உயிர் நாடி துடிக்க,

உதிரம் உடல் எங்கும் பாய, உரம் கொண்ட தசைகளைத் தாங்கி நிற்கும் மக்களாகக் கவி, தம்முடைய திறமையால், அமைத்துவிட்டார். கண்ணன் ஒரு முரடன், செம்பாகம் இல்லாதவன்; ஓர் இயற்கை மனிதன். அவன் அவ்வப்போது இராதையிடமும், படாயியிடமும், தான் தெய்வத் தன்மை உள்ளவன் என்று நினைவு மூட்டிவந்த போதிலும், ஒருவரும் அதை உண்மை என்று நம்ப இடம் இல்லை. அவன் ஆண்மைக் குணம் நிறைந்த இளைஞன்; இம்மை இன்பங்களை அநுபவிக்க வேண்டும் என்னும் அவாக் கொண்டவன்; தன் செயலின் விளைவுகளைப் பற்றி யாதோர் அச்சமும் இல்லாதவன். இராதையின் குணங்களை வர்ணிப்பதில் கவி தமது திறமை- நுட்பம் முழுவதையும் நன்கு வெளியிட்டிருக்கிறார். உலக அநுபவம் இல்லாதவளும், பெதும்பைப் பிராயம் அடைந்த வளுமான, இளம் பெண் அறிவுடையவளாகி, இயற்கையாக மங்கைப் பருவம் அடையும்வரை உள்ள படிகளை எல்லாம் அவர் திறமையோடு சித்திரித்துக் காட்டியிருக்கிறார். மற்ற இரண்டு கதைப் பாத்திரங்களும் புராணங்களில் கூறப்பட்ட வர்கள்; படாயி அப்படிப்பட்டவள் அல்லள். அவள் அக் காலத்திய பொதுமக்களின் இலக்கியங்களில்[1] அடிக்கடி வருபவளாயும், அவர்கள் பார்த்துப் பழகியவளாயும், உள்ள சாமானியக் கிழவி. அவளை ஒரு கதைப் பாத்திரமாக அக் காலக் கதைகளில் சேர்ப்பதன் நோக்கம் கதையைக் கேட்போர் களைச் சிரிக்கச் செய்யவேண்டும் என்பதே ஆகும். ஆனால், நமது படாயி வெறும் கோமாளித்தனமானவள் அல்லள். எப்பொழுதுமே தீய குணம் நிரம்பிய முது கிழவியும் அல்லள். கதை தொடங்கும்போது, அவள் எத்தகைய குணம் உடைய வளாகக் காணப்பட்ட போதிலும், அவள் செய்த செயல்களை எல்லாம் பார்க்கும்போது, அவள் அந்தக் காதலர்கள் இருவரின் நலத்தையே தன் மனத்தில் கொண்டிருந்தாள் என்றும், திரை விழுவதற்கு முன், அவளுடைய மனம் முற்றும் மாறிச் செம்மைப்பட்டுவிட்டது என்றும், நமக்கு நன்றாகத் தெரிகிறது. இராதையை அவளுடைய காதலன் கைவிட்டுப் பிரிந்து போனபோது, இராதையின் நிலையைக் கண்டு, அவள், உண்மையாகவே, கவலைப்படுகிறாள்.

---

1. ஜ்யோதிரீசுவரர் எழுதிய **வர்ணன ரத்னாகரம்** என்னும் நூலில் தாய்க்கிழவியின் (குட்டினி) வர்ணனை ஒன்றும் சுருக்க மாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. படு சண்டிதாஸ் உருவாக்கிய படாயியின் மிகச் சிறந்த சித்திரமாக அது காணப்படுகிறது. **வித்தியாபதி** இயற்றிய தனிநிலைச் செய்யுள் ஒன்றிலும் அவளைக் காண்கிறோம்.

காவியத்தின் நடையும் சொல்-அமைப்பும் இனிமையாக இருக்கின்றன. அதில் உள்ள தனிநிலேச் செய்யுள்கள் நமது மனத்துக்கு ஊட்டும் உணர்ச்சிகள் கதையின் நாடகப் பண்பினுல் இன்னும் வலிவுபெற்று, மனத்தைக் கவர்கின்றன. அதில் வரும் பாடல்கள் எல்லாம் வங்காளி மொழியிலேயே எழுதப்பட்டிருக்கின்றன; ஒன்றேனும் விரஜபுளியில் எழுதப் படவில்லே. ஆனல், அங்கங்கே, தனித்தனியே காணப்படும் சில சொல்-வடிவங்களில் விரஜபுளியின் நிழல் தட்டுகிறது.

மற்றத் தெய்வங்களின்மீது பாடப்பட்ட பாடல்களேவிடக் கண்ணன்மீது பாடப்பட்ட பாடல்களேயே சைதன்னியர் அதிகம் விரும்பினுர். முக்கியமாக, ஜயதேவர், வித்தியாபதி, சண்டிதாஸ், ஆகியோரின் பாடல்களே அவரது மனம் நாடிச் சென்றது. அவரது வரலாற்றைக் கூறிய பழைய ஆசிரியர்கள் அனேவரும் இதுவே உண்மை என்கிருர்கள். இந்தக் காரணத் தால் சண்டிதாஸின் பெயருக்கு ஒரு முக்கியத் தன்மை உண்டாயிற்று. மற்ற இரண்டு கவிகளின் பெயர்களோடும் அது எப்பொழுதுமே இணேத்தே சொல்லப்பட்டுவந்தது. கீழ்வகுப்புப் பெண் ஒருத்தியின்மீது சண்டிதாஸ் காதல் கொண்டிருந்தார் என்றும், அவளிடம் மிகவும் நட்புப் பாராட்டி, அவளேயே தமது துணேவியாகக் கொண்டிருந்தார் என்றும், வழங்கும் கதைகள் பல. அவளது பெயர் தாரை என்றும், இராமதாரை என்றும், இராமி என்றும், பலவாருகச் சொல்லப் படுகிறது. ஆனல், இந்தக் கதைகளின் பரம்பரையை ஆராயும்போது, இவற்றுள் ஒன்றும் பதினேழாம் நூற்ருண்டின் நடுப் பகுதிக்கு முன்பு வழங்கிவந்ததாகத் தெரியவில்லே. வித்தியாபதியும் லசிமா அரசியும் ஒருவர்மீது ஒருவர் மட்டில்லாக் காதல் கொண்ட கள்ளக் காதலர்கள் என்று கூறும் கதைகள் எவ்வளவு நம்பத்தக்கவையோ, அவ்வளவு நம்பத் தக்கவையே சண்டிதாஸின் மட்டில்லாக் காதலேப் பற்றிக் கூறும் கதைகளும், என்று சொல்லலாம். தாந்திரிக-தேவதையான பாஸுளியைச் சண்டிதாஸ் வழிபட்டுவந்தார் என்ற செய்தியே இந்தக் கதைகளுக்கெல்லாம் ஆதாரமாக இருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது. பாஸுளி தேவியின் பணிப் பெண்களாகிய யோகினிகளுக்கு, நித்தியா (பேச்சு மொழியில் இச் சொல் நேதா என்று வழங்குகிறது) என்று பெயர். நேதா என்பவள் தேவர்களின் வண்ணுரப் பெண். இச் செய்தி பேகுலேயின் கதையில் கூறப்பட்டிருப்பதைப் பார்த்தோம், அல்லவா? ஆகவே, சிறிது சிறிதாக மாறி

அமைந்த கர்ண-பரம்பரை வரலாற்றின்படி, சண்டிதாஸின் தெய்வ வழிபாட்டில் அவரோடு இணங்கியவளும், அவரது காதலுக்கு உரியவளுமாக இருந்தவள் ஒரு வண்ணாரப் பெண் என்ற எண்ணம் நிலைத்துவிட்டது. வைணவ தாந்திரிகர் ஒருவர் மிகப் பிற்காலத்தில் எழுதிய நூல் ஒன்றின் முதல் அடி பின்வருமாறு உள்ளது:

கோட்பாட்டின் உபதேச இரகசியத்தை (சகஜா) பாசுளியின் ஆணைப்படி, நித்தியை அவருக்கு (சண்டிதாசருக்கு வெளியிடத் தொடங்கினாள்.

சண்டிதாஸின் புகழ் நன்கு நிலைபெற்றது. அதன்பின் நாட்கள் செல்லச் செல்ல, இன்ன கவி எழுதியவை என்று பெயர் முற்றும் மறைந்த பாடல்களும்,அரைகுறையாக மறந்த கவிகளின் பாடல்களும், சில வேளைகளில், நன்கு தெரிந்த கவிகளின் பாடல்களும் கூட, அவர் எழுதியவை என்று, குவியத்தொடங்கின. வித்தியாபதியின் பெயரில் விரஜபுளிப் பாடல்கள் தொகுக்கப்பட்டதை இதோடு ஒப்பிடலாம். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலும், தொகுக்கப்பட்ட தொகை-நூல்களில் சண்டிதாஸின் முத்திரையைக் (பணிதையை)கொண்ட பாடல்கள் நிறையக் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் ஒரு சிலவற்றைத் தவிர, மற்றவைகளில் ஒன்றும் உண்மையாகச் சண்டிதாஸால் எழுதப்பட்டவை என்று உறுதியாகக் கூற முடியாது. அப் பாடல்களில் மிகச் சிறந்த ஒருசில, முந்திய கையெழுத்துப் பிரதிகளிலும், மூல பாடங்களிலும், பதினாறும் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மிக்க புகழ் பெற்ற சில வைணவக் கவிகளின் பெயர் களைத் தாங்கிக் காண்கின்றன. மீதியுள்ள பாடல்கள் மிகப் பலவாயிருப்பினும், அவை, அவ்வளவு இலக்கியச் சுவை மிக்கவை அல்ல. சண்டிதாஸ் என்னும் பெயரை உடையவர் களாகவோ, அல்லது அந்தப் பெயரைப் பூண்டு அதைப் புனை பெயராகக் கொண்டு எழுதியவர்களாகவோ, வேறு சிலர் இருந்திருக்கிறார்கள். ஆனால், மிகவும் தாழ்ந்த தரத்தைச் சேர்ந்தவராயும், மிகப் பல பாடல்களை எழுதியவராயும், உள்ள ஒரு கவியைத் தவிர, மற்றவர்களில் ஒருவரையும் பற்றி, 'அவர் உண்மையாகவே வாழ்ந்தவர், என்று ஐயமின்றிக் கூற இட மில்லை. இவ்வகைக் கற்பனைச் சண்டிதாஸர்களில் ஒருவர் 'த்விஜ' சண்டிதாஸ் என்று கூறப்படுகிறார். இத்தனைக்கு இடையிலும், உண்மையாக வாழ்ந்த முதிய சண்டிதாஸ் எழுதிய பாடல்கள்தாம் இவை என்று, ஓரளவு உறுதியோடு, ஒருசில பாடல்களைப் பற்றி நம்மால் கூற முடியும். சண்டி தாஸின் முத்திரை பெற்ற மறைஞானப்பாடல்களும் பல காணப்

படுகின்றன. இவற்றுள் சிலவற்றை மட்டுமே அவர் எழுதியிருக்கக் கூடும் என்பதில் ஐயம் இல்லை. **ஸ்ரீ கிருஷ்ண கீர்த்தனம்** என்னும் நூலைப் பார்த்தால், யோக-முறை அவருக்குத் தெரியாதது அன்று என்பதைக் காண்கிறும். ஆனுல், அந்தப் பாடல்கள், இப்போது நாம் காணும் நிலையில், பிற்காலத்திய வைணவக் கோட்பாடுகள் நிறைந்து ஊறிக் காண்கின்றன. பிறமொழிச் சொற்களும் பிற்காலச் சொற்றெடர்களும் அவற்றில் எங்கும் மலிந்து கிடக்கின்றன. பதினுரும் நூற்றுண்டில் வாழ்ந்த வைணவக் கவிகள் சிலரும் அத்தகைய மறைஞானத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் சிலவற்றை எழுதியிருக்கிறுர்கள் என்பதும் நமக்குத் தெரியும். வைணவ சமுதாயத்திலே இவை ராகாத்மிக-மதாவளி என்று வழங்கிவந்தன. பக்திரசமான காதல் (பேரின்பக் காதல்) பாடல்கள் என்பது இச் சொற்றெடரின் பொருள்.

சில வரலாற்றுக் காவியங்கள் புராணக் கதைகளைக் கதைப் பொருளாகக் கொள்ளவில்லை. அவற்றுள் எல்லாம் நெடுங் காலமாகப் பலருக்கும் தெரிந்த மிகப் பழைய வரலாற்றுக் காவியம் விப்ரதால் எழுதிய **மனஸா விஜயம்** என்னும் நூல். அது முழுவதும் ஒரு தொடராக, நன்கு அமைந்த காவியம். இதன் ஆசிரியர் ஹூக்ளியின் மேலக் கரையிலிருந்து சிறிது தொலைவிலேயே உள்ள ஒரு சிற்றூரில் வாழ்ந்தவர்; பார்ப்பனர். காவியத்தின் தொடக்கப் பகுதியில் தம்மைப் பற்றியும், தமது குடும்பத்தைப் பற்றியும், மிகக் குறைந்த செய்திகளைக் கூறும் மிகச் சுருக்கமான சுயசரிதை ஒன்றைக் கொடுத்திருக்கிறுர். அந்தக் காவியத்தை எழுதிய காரணத்தையும், காலத்தையும், அவர் விளக்கிக் கூறுகிறுர்.

> வைசாக மாதத்தில், வளர்பிறை நாட்களில் (சுக்கில பட்சத்தில்), பத்தாம் நாளன்று (தசமி இரவில்), தாமரையில் வீற்றிருக்கும் தேவி என் தலைப்புறத்தில் வந்தாள். எனக்கு வழிகாட்டினுள். தன்னைப் பற்றிய பாஞ்சாலிக் காவியம் ஒன்றை இயற்றும்படி தாமரையாள் கட்டளையிட்டாள். அவளே என் உறு துணை. மற்றவர்களைக் காட்டிலும் எனக்கு யாதொன்றும் நன்றுகத் தெரியாது. கவிகளிடமும், அறிவு மிக்க குரவர்களிடமும், பெருமக்களிடமும், நான் மன்னிப்புக் கோருகிறேன். சாத்திரங்களில் தேவியை வழிபடுவதற்காக விதிக்கப்பட்ட முறை

களைப் பின்பற்றியே, நான் இப் பாடலை அவள்மீது பாடுகிறேன். கடல்களாலும் (7), சந்திரனாலும் (1), வேதங்களாலும் (4), பூமியாலும் (1) குறிக்கப்பட்ட சக-ஆண்டில், கௌட நாட்டை ஹுஸேன் ஷா மன்னராக ஆண்டு வந்த காலத்தில்,[1] நான் இந்நூலை எழுதினேன்.

இந்த நூலின் கையெழுத்துப் பிரதிகள் சற்றே பிற்காலத்தியவையாகக் காணப்படுகின்றன. அந்தக் காவியம் மக்களின் மனத்துக்கு உகந்ததாக இருந்தபடியால், அதில் பல இடங்களில் இடைச் செருகல்கள் நுழைந்துவிட்டன. ஆனால், அவை எல்லாம் பெரும்பாலும் அற்பமானவை, எளிதில் கண்டுபிடித்து விடக் கூடியவை. இந்தக் காவியத்தில் கூறப்பட்டுள்ள மனஸாவின் கதை உண்மையாகவே மிகப் பழமையான வடிவத்தில் அமைந்துள்ளது. இதைப் போன்று, பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்ட வேறு காவியங்களில், கதையின் போக்கு இவ்வாறு அமையவில்லை. இந்தக் காவியத்தின் நடை எளிதாகவும், தட்டுத் தடையின்றி நேரே செல்வதாகவும், இருக்கிறது. ஓரிடத்திலும் கதையின் சுவை குன்றவில்லை.

இதே தேவியின்மேல் எழுதப்பட்ட மற்றொரு காவியமும் இருக்கிறது. அது பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பத்தாண்டுகளில் எழுதப்பட்டது என்று, பொதுவாக, அறிஞர்கள் எண்ணுகிறார்கள். அதுதான் விஜய குப்தர் எழுதிய **மனஸா-மங்கள்** என்னும் நூல். அது எழுதப்பட்ட காலம் சக-ஆண்டு 1416 (கி. பி. 1494) என்று கூறப்படுகிறது. அதற்குச் சான்றாக யாதொரு கையெழுத்துப் பிரதியும் கிடைக்கவில்லை. அந்த மூல நூல் பல தடவை பதிப்பித்து வெளியிடப்பட்டது. அந்தப் பதிப்பு ஒவ்வொன்றிலும், அதன் அதன் பதிப்பாசிரியர்கள், படிப்படியாகச் சில திருத்தங்களைச் செய்து வந்திருக்கிறார்கள். பல கவிகளின் முத்திரைகளையும் பாடகர்களின் முத்திரைகளையும் அவற்றில் காண்கிறோம். அதில் கையாளப்பட்ட மொழியின் நடை மிக்க நவீன காலத்தைச் சேர்ந்தது. இதில் யாதொரு வியப்பும் இல்லை. ஆயினும், பல கதை நிகழ்ச்சிகளைப் பார்த்தால், அவை பழைய ஊற்று ஒன்றிலிருந்தே பெறப்பட்டவை என்பது தெரிகிறது. அந்தக் கவி கிழக்கு வங்காளத்தின் தென்பகுதியைச் (பாரிஸாலை) சேர்ந்தவர்.

---

1. இந்த எண்களை எழுதி, வலமிருந்து இடமாகப் படித்தால், இந்த அடி சக-ஆண்டு 1417 (அதாவது கி. பி. 1495-96) ஐக் குறிக்கும்.

கடைசிப் பால மன்னர்கள் ஆட்சிபுரிந்த காலம் முதற்கொண்டாவது, அரசர்களின் சபைகளிலும், அவர்களுக்குக் கீழ்ப்பட்ட குறுநில மன்னர்களின் சபைகளிலும், **மகாபாரதத்தைப்** பாடிவருவது வழக்கமாயிருந்தது. பல நூற்றுண்டுக் காலம் எங்கும் இருள் மூடிக் கிடந்தது. பின்னர், ஹுஸேன் ஷாவின் ஆதிக்கத்தின் கீழ், குறுநில மன்னனுக ஆண்டுவந்த சிற்றரசன் ஒருவனின் பொம்மைச் சபையில், இந்த வழக்கம் தொடர்ந்துவந்திருப்பதுபோல் சற்றே காண்கிறது. இராமாயணக் கதையைக் குறிப்பாகப் பார்ப்பனர்களே எடுத்துக் கூறி வந்தார்கள். மற்றவர்கள் அவ்வாறு செய்யவில்லை. இதைப்போல் அன்றி, **மகாபாரதக்** கதையைப் பாடுவதையும், படிப்பதையும், தமது தொழிலாகக்கொண்டவர்கள் பெரும்பான்மையோர் காயஸ்தர்களாகவே காணப்படுகிறுர்கள். இடைக் கால வங்காளி இலக்கியத்தில் **மகாபாரதக்** கதையைப் பின்பற்றி இயற்றப்பட்ட வரலாற்றுக் காவியங்களின் ஆசிரியர்களும், பெரும்பான்மையும், காயஸ்த சாதியினரைத் தவிர வேறல்லர். **ஸ்ரீகிருஷ்ண விஜயம்** என்னும் காவியத்தின் ஆசிரியரான மாலாதர வஸு என்பவர் காயஸ்தர் என்பது நினைவிருக்கும்.

வங்காளி மொழியில் **மகாபாரதக்** கதையை எழுதிய கவிகள் அனைவரிலும், நமக்குத் தெரிந்தவரையில், காலத்தால் முற்பட்டவர் பரமேசுவர தாஸ் என்பவர். அவருக்குக் 'கவீந்திரர்' (கவிகளில் தலைசிறந்தவர்) என்னும் பட்டப் பெயர் ஒன்று வழங்குகிறது. ஹுஸேன் ஷாவின் படைத் தலைவர்களில் ('லஸ்கர்') ஒருவரும், சிட்டகாங் மாநிலத் தலைவரும், ஆகிய பராகல் கான் என்பவரின் அரச சபையைச் சார்ந்த புலவராக அவர் இருந்தார். அவரை ஆதரித்த கான் கௌரவர்களுக்கும் பாண்டவர்களுக்கும் இடையே நிகழ்ந்த போரின் வர்ணனையைச் சலிப்பே அடையாமல், கேட்டுவந்தான். அவனுடைய வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி, பரமேசுவர தாஸ் அந்த இதிகாசக் கதையை வங்காளி மொழியில் ஒரு தொடர்நிலைச் செய்யுட் காவியமாக அமைத்தார். அந்தக் காவியத்தின் கையெழுத்துப் பிரதிகளில் சில, பதினேழாம் நூற்றுண்டின் நடுப் பகுதியில் எழுதப்பட்டவை. அதற்கு முன்னரே அந்தக் காவியம் எழுதப்பட் டிருக்கவேண்டும். அதில் போர் வரலாறு சுருக்கமாகவே கூறப்பட்டுள்ளது. அந்தக் காவியத்தின் கையெழுத்துப் பிரதிகள் நாட்டின் பல பகுதிகளிலும் அகப்படுகின்றன. ஆகவே, அக் காவியம் மக்களின் மனத்தை மிகவும் கவர்ந்து நாடெங்கும் பரவியிருக்க வேண்டும்.

பராகல் கானுக்கு நஸ்ரத்துக் கான் என்னும் மகன் இருந்தான். தந்தையின் காலத்திலேயே அவன், 'இளைய கான்'

(சுடி கான்) என்று அழைக்கப்பட்டு வந்தான். அவனும், தன் தகப்பனைப் போலவே, இதிகாசக் கதைகளில் மிக்க விருப்பம் உடையவனாகஇருந்தான். நஸ்ரத்து என்பவனும் ஒரு படைத் தலைவன். அவன் திப்பெராவைப் படையெடுத்துச் சென்று வெற்றி பெற்றான். ஆதலால், ஹுஸேன் ஷாவின் உயர்ந்த மதிப்பைப்பெற்றான். பரமேசுவரரின் காவியத்தில் ஆசுவமேதப் படலம் மிகச் சுருக்கமாகவே கூறப்பட்டிருந்தது. அது போதாது என்று மன்னனுக்குப் பட்டது. **ஜைமின்ய-ஸம்ஹிதை யில்** கூறப்பட்டதாயும், பல வகையான சுவைகளை உடைய தாயும், உள்ள வரலாற்றைத் தனது அரச சபைப் புலவராகிய ஸ்ரீகர-நந்தி என்பவரால், வங்காளி மொழியில் செய்யுள் வடி வத்தில், மொழிபெயர்க்கச் செய்தான். ஆகவே, அந்தக் கவி, கதைத் தொடக்கத்தில், இவ்வாறு கூறக் காண்கிறோம்:

> உயர்மனம்படைத்த கானின் அரசசபையில் அறிவில் சிறந்த புலவர்கள் பலரை எப்பொழுதுமே காணலாம். அவர்களின் இடையே, ஒரு நாள், கான், தன் நண்பர்கள் புடைசூழ, வீற்றிருந்தான். மாபெரும் முனிவராகிய ஜைமினி தொகுத்த புராண நூல்களில் காணும் **மகாபார தத்தில்** கூறப்பட்ட மிகவும் புனிதமான கதைகளைக் கேட்டு, அநுபவித்துக்கொண் டிருந்தான். ஆசுவமேதப் படலக் கதை அவனுக்கு மிகவும் பிடித்தது. கான் அப் போது தன் சபையோர்களை நோக்கி,'வியாஸர் கூறிய **மகா பாரதக்** கதையை நாம் கேட்டிருக்கிறோம். ஜைமினி முனி வர் அருளிய கதை அதைவிடச் சிறந்ததாக நமக்குத் தோன்றுகிறது. அந்த இதிகாச நூல் வடமொழியில் உள் ளது. அம் மொழியோ பலருக்கும் விளங்காத மொழி. ஆகையால், புலவர்களே, நான் இப்போது என் வேண்டு கோளை வெளியிடுகிறேன், கேளுங்கள். மக்கள் வழங்கும் மொழியில் இந்தக் கதை எங்கும் வழங்கட்டும். அக் கதை யின் மூலமாக, எனது புகழ் நாடெங்கும் முழங்கப்படட் டும்' என்றான். தம் அரசனது ஆணையை ஸ்ரீகர-நந்தி தம் முடியின்மீது நன்மாலை எனச் சூடினார். ஆகவே, இந்தப் பாஞ்சாலிக் காவியத்தை இயற்றி இப்படிப் பாடுகிறார்.

பராகல் கானும் அவனது மகனான நஸ்ரத்துக் கானும் **மகாபாரதக்** கதை வடமொழியில் கூறப்பட்டுவந்தபோதும், அதைக் கேட்டு, அதன் பொருளை உணரக் கூடியவர்கள் என் பது மேற்கூறிய நிகழ்ச்சியிலிருந்து தெரிகிறது.

7

சைதன்னியரும் அவர் தொடங்கிவைத்தஇயக்கமும்

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில், தெய்வ வழிபாட்டுத் துறையில் உயிர்நாடி போன்ற ஓர் ஒழுக்க நெறி வட இந்தியாவில் திடீரென்று மலர்ந்து தோன்றிற்று. பக்தி இயக்கம் என்று சொல்லப்படுவது அதுவே. கிளைகளாக உள்ள மூன்று ஊற்றுக்களே அதன் அடிப்படை.

(1) கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முந்திய நூற்றாண்டுகளிலிருந்தே தொடங்கிய வஸுதேவ-கிருஷ்ண வழிபாடு; (2) அமுத ஊற்றுக்கும் ஆவினங்களுக்கும் மேலான காப்புத் தெய்வமே விஷ்ணு என்று வேதங்கள் கூறும் மரபை அடிப்படையாகக் கொண்ட கோபகிருஷ்ண வழிபாடு; (3) எல்லாத் துறைகளிலும் அஹிம்சை மனநிலையோடு இருப்பதும், உயிருள்ளவை அனைத்தின்மீதும் இரக்கம் காட்டுவதும், தெய்வத்தின் திருவுளத்துக்கு முற்றும் அடிபணிந்து அடைக்கலம் புகுவதுமே, யாவற்றுக்கும் மேலானவை என்று அழுத்தமாக வற்புறுத்தி வந்ததும், வங்காள நாட்டில் வழங்கிவந்ததுமான, உலோகநாத வழிபாடு. இவைகளே பக்தி நெறியின் மூன்று ஓடைகள். இருள் சூழ்ந்து கிடந்த நூற்றாண்டுகளில் எப்போதோ இம்மூன்றும் ஒன்றாக இணைந்தன. பின்னர், பெரு வெள்ளமாகப் பெருக்கெடுத்துக் கரை புரண்டு ஓடின. ஸூபி சமயத்தினரின் மறைஞான வாதமும் இதன் வளர்ச்சிக்குப் பெரும் துணையாக இருந்தது.

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் பக்தி வெள்ளம் எங்கும் பரந்து ஓடியபோது, அதில் இரண்டு நீரோடைகள் தனியாகப் பிரிந்து, தெளிவாகக் காணப்பட்டன. அவற்றின் தலை ஊற்றுக்களைப் போல் இருந்தவர்கள் ராமாநந்த ஸ்வாமி, மாதவேந்திர பூரி, என்னும் இரு பெரும் குரவர்கள். இராமாநந்தர் காசியைத் தமது தலைமை இருப்பிடமாகக் கொண்டு, தமது உபதேசங்களைக் கூறிவந்தார். அவரது சமயம் அத்துவைத தத்துவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. படைப்பவனும் படைப்புக்களும் இருமைத் தன்மை உள்ளவை அல்ல. அவை இரண்டும் ஒன்றேயாம் என்பதே அவருடைய சமயத்தின் கோட்பாடு. நாட்டில் வழங்கிய ஒழுக்க முறைகள் பார்ப்பனர்கள் மட்டுமே பக்தி நெறியைப் பின்பற்றலாம் என்றும், முத்தியைப்

பெறுவதற்கு அவர்கள் மட்டுமே உரியவர்கள் என்றும், கூறி அவற்றை ஒப்பிப் பின்பற்றிவந்த சாதிப் பிரிவினையை அவர் ஒப்பவே இல்லை. இராமாநந்தரின் சீடர்களில் கீழ்ச் சாதியினரும், நால்வகைச் சாதிக்கும் புறம்பான சண்டாளர்களும், சிலர் இருந்தனர். எவ்வகைப் பண்பும் அற்ற பரதெய்வத்தைச் (நிர்க்குணப்-பிரமன்) சுட்டும் பெயராகவே 'ராம' என்னும் சொல்லை அவரும், அவருடைய சீடர்களும், பெரும்பான்மையும் வழங்கிவந்தார்கள்.

சாமானிய மக்களின் பேச்சு மொழியை, சுவை மிக்க கவிதைகளின் மூலமாக, அவர்களின் ஆன்மிக அவாக்களை வெளியிடுவதற்கு உரிய கருவியாக, முதல் முதலில் வழங்கத் தொடங்கியவர்கள் சிந்து மாநிலத்திலும் பஞ்சாபிலும் வாழ்ந்து வந்த ஸூபிகளே. அவர்கள் காட்டிய இந்த நல்வழியை இராமாநந்தரும் அவருடைய சீடர்களும் பின்பற்றினார்கள். குருதேவர் வடமொழியில் மிக்க தேர்ச்சிபெற்றவர் என்பதில் ஐயம் இல்லை. ஆயினும், அவர் எவர்களை நாடிச் சென்றாரோ அவர்கள் அனைவரும் பொதுமக்களே யாவர். ஆதலால். சாமானிய மக்களுக்கு என்றே எழுதப்பட்ட தனிநிலைச் செய்யுள்களிலும் பாடல்களிலும் அம் மக்களின் பேச்சுமொழியைப் புறக்கணிப்பதற்கு இல்லை. அவருடைய சீடர்களில் எல்லாம் தலைசிறந்தவர் கபீர் என்பவர். அவர் பிறவியில் முஸ்லிமாகப் பிறந்தவர் என்றும், அவர் நெசவுத் தொழிலைப் பின்பற்றிய சேணிய குலத்தினர் என்றும், தோன்றுகிறது. கபீர் எழுதிய சில பாக்களிலும் பாடல்களிலும் பக்தி-ரசமானது யோக-சமய மறைஞானம் என்னும் கிண்ணத்தில் ஊற்றி வார்த்துப் பலருக்கும் வழங்கப்படக் காண்கிறோம்.

கிழக்குப் பகுதியில் வாழ்ந்த பக்தி-நெறி மறைஞான சமயக் குழுவினர் குழந்தைப் பருவக் கண்ணனை (பால-கோபாலனை) வழிபட்டுவந்தார்கள். நமக்குத் தெரிந்தவரையில், அந்த வழிபாடு மாதவேந்திர பூரியால்தான் தொடங்கப்பட்டது. அவர் அத்துவைதக் கோட்பாட்டைப் பின்பற்றிய துறவி; ஆயினும். மதுரையில் தமக்கு அகப்பட்ட பால-கிருஷ்ணனின் விக்கிரகத்தைத் தீவிரமான பக்தியோடு அவர் வழிபட்டுவந்தார், மதுரையில் நிறுவப்பட்ட நவீன-வைணவ சமய நிலையம் ஒன்றைத் தொடங்கிவைத்தவர் மாதவேந்திரர் என்றே தெரியவருகிறது. சனாதனரும் ரூபரும் அதைப் பிருந்தாவனத்துக்கு மாற்றினார்கள். சைதன்னியரின் சொற்படியே அவர்கள் இவ்வாறு செய்தார்கள். விரஜ-பரம்பரைக் கதைகளில் கூறப்பட்டுள்ள ஊர்கள் வேறு சிலவற்றையும் சைதன்னியர் தெரிந்து கூறினார். இவ்வாறு இடம் மாற்றப்பட்டதற்கு வேறு சில காரணங்களும்

உண்டு. மாதவேந்திரரின் சீடர்கள் அனைவரிலும் குருபக்தி மிக்கவர் ஈசுவர பூரி என்பவர். அவர் பிறந்த ஊர் கல்கத்தாவுக்கு இருபத்தைந்து மைலுக்கு வடக்கே, கங்கை ஆற்றின் கரையில் உள்ள குமாரஹட்டம் என்பது. அவரே சைதன்னியரின் குரு. மனஎழுச்சி மிக்கவராயும், பெரும் புலவராயும், உள்ள ஓர் இளைஞரைப் பக்தி-ரசம் நிரம்பிய தமது ஒழுக்கம், பேச்சு, பாடல், முதலியவற்றால், மக்களின் மனத்தைப் பறித்தவராயும், பக்தி தலைக்கேறியவராயும். உள்ள அடியவராக மாற்றிய பெருமை அவருக்கே உரித்தாகும். சைதன்னியரின் சீடர்களில் மிகவும் செல்வாக்கு உடையவர்கள் அத்துவைதர், நித்தியானந்தர் என்னும் இருவரே ஆவர். அவர்கள் இருவரும் சைதன்னியருக்கு வயதில் மூத்தவர்கள். அவர்களும் மாதவேந்திரரோடு நெருங்கிப் பழகியவர்கள். மாதவேந்திரர் அடிக்கடி மதுரையிலிருந்து தென்-இந்தியாவுக்கு நெடும் பயணம் சென்று மீண்டதுண்டு. பயணம் செய்யும்போதெல்லாம் அவர் வங்காளத்தின் வழியாகவும் ஒரிஸ்ஸாவின் வழியாகவுமே செல்வார். மீளும்போது, தாம் வணங்கிவந்த கிருஷ்ண விக்கிரகத்தின் வழிபாட்டுக்காகச் சந்தனக் கட்டைகளைக் கொண்டுவருவார். தென்-நாட்டிலும் வட-நாட்டிலும் பெருகிய பக்தி வெள்ளங்கள் இரண்டையும் ஒன்றாக இணைக்க அவர் இவ்வாறு ஓர் காரணமாக இருந்தார். மாதவேந்திரர் பயணம் செய்துவந்தபோது பாகவத புராணத்தை முதல் முதலில் வங்காளி மொழியில் எழுதிய ஆசிரியராகிய மாலாதர வசுவையும் எப்பொழுதாவது அவர் காண நேர்ந்திருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது.

மாதவேந்திரர் முழு நூலாக ஒன்றையும் எழுதவில்லை. வடமொழியில் ஒரு சில செய்யுள்களை மட்டுமே அவர் இயற்றியிருக்கிறார். அவர் படுத்த படுக்கையாக இருந்து, இறக்கும் தறுவாயில் இயற்றியதாக ஒரு செய்யுள் கூறப்படுகிறது. அதன் மொழிபெயர்ப்புப் பின்வருமாறு . உணர்ச்சி மிக்க பக்தன் ஒருவனின் மனநிலையை வெளியிடுவதாக அது அமைந்திருக்கிறது.

> என் ஆருயிர் நாதனே, துயரில் உழலும் எளியோர்க்கு இரங்கும் ஈர மனம் படைத்தவனே, மதுரை நகர்க் காவலனே! எப்பொழுதுதான் நீ என்னைக் கண்டருளப் போகிறாயோ? என் அருமைக் காதல, உன்னைக் காண்பதற்கு என் மனம் வகைந்து, வாடி உழல்கிறது. நான் என்ன செய்வேன்!.

இந்த (வங்காளி) வைணவ சமயம் தென்னாட்டில் பிறந்ததாகத் தோன்றும் பாகவத நூல் ஒன்றை ஆதாரமாகக்

கொண்டு கிளர்ச்சியுற்று எழுந்தது. சுல்தானின் சபையில் பெரும் பதவிகளைப் பெற்றிருந்தவர்களும் மிதிலையைச் சார்ந்தவர்களுமான ஒருசில கருநாடகப் பார்ப்பனர்களால் இது வங்காளத்துக்குக் கொணரப்பட்டது என்று தோன்றுகிறது. ஹுஸேன் ஷாவின் அதிகாரிகளாயும் அவனது நம்பிக்கைக்குப் பாத்திரர்களாயும் இருந்த சனாதனும் ரூபனும் பார்ப்பனர்களே ஆவர். அவர்கள் இருவரும், சைதன்னியரைக் கண்டு உரையாடுவதற்கு முன்னரே, பாகவதத்தில் கூறப்பட்டுள்ள வைணவ சமயக் கோட்பாடுகளை நன்கு அறிந்திருந்தனர். பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் இறுதிவாக்கில், பக்தியில் ஆழ்ந்த வைணவர்கள் பாகவதத்தை முறையாகப் படிக்கும் வழக்கம் சாந்திபூர், நவத்விபம் (நாதிய) என்னும் ஊர்கள் வரை பரவியிருந்தது. அவை இரண்டும் பார்ப்பனர் நூல்கள் நிறைந்த நிலையங்களாகவும், வடமொழிக் கல்வி நிலைத்துத் தங்கிய கேந்திரங்களாகவும், இருந்தன. அரச சபையோடு தொடர்புள்ளவர்களும், தமது பதவியை மிகவும் மேம்படுத்திக் கொள்ளப் பேரவாக்கொண்டவர்களுமான புலவர்கள் மட்டுமே கௌடத்துக்குச் சென்றார்கள். அங்குள்ள அரச சபையின் மாசுற்ற சூழ்நிலைக்கும் அயல் நாட்டினரின் தொடர்புக்கும் தம்மை உள்ளாக்கிக் கொள்ளவும் துணிந்தார்கள்.

சைதன்னியர் துறவறத்தை மேற்கொள்ளுவதற்கு முன்பு, இல்வாழ்க்கையை நடத்தி வந்த காலத்தில், விசுவம்பரர் என்பதே அவரது பெயராக இருந்தது. அவர் நவத்விபத்தில் 1486ல் பிறந்தவர். இரு சகோதரர்களில் இளையவர். அவரது தந்தையாரின் பெயர் ஜகந்நாத மிசிரர் என்பது. அவர் முன்னால் வடகிழக்கு வங்காளத்தைச் (ஸில்ஹெட்) சார்ந்தவர். அவரது தாயார் சசி என்பவர். அவர் ஓர் அத்துவைத ஆசாரியரின் சிஷ்யையாக இருந்தார். அந்தக் குருவும் ஸில்ஹெட்டிலிருந்தே வந்தவர்; மிக்க செல்வாக்கு உடையவர்; கல்வியில் கரைகண்ட பெரும் புலவர். சைதன்னியரின் தமையனார் விசுவரூபர் சைதன்னியரை விடச் சுமார் பத்து வயது மூத்தவர். அவரும் அத்துவைத சமயத்தை நன்கு கற்றவர். விசுவரூபருக்குத் திருமணம் செய்விக்க அவரது தந்தையார் கருத்துக் கொண்டிருந்தார். இது விசுவரூபருக்குத் தெரிந்தது. அவரது மனம் ஆன்மிகத் துறையில் ஆழ்ந்து ஊறிக்கிடந்தது. இல்வாழ்க்கையில் ஈடுபட அவருக்குச் சற்றும் மனம் இல்லை. ஆகவே, அவர் வீட்டைவிட்டு வெளியேறினார்; துறவியானார். அவரது தாய் தந்தையர்கள் இச் செயலால் மிகவும் துன்புற்று மனமுடைந்து போனார்கள். அவர்கள் இருவரும் தமது மூத்த மகனின்மீது மிக்க வாஞ்சை கொண்டிருந்தார்கள். அவர்

பெரும் பதவிகளை அடையப் போகிருர் என்ற எண்ணம் அவர்கள் மனத்தை நிரப்பியிருந்தது. இவ்வாறு நிகழ்ந்த பின், தங்களுடைய இளைய மகனைப் பள்ளிக்கு அனுப்ப அவர்களுக்குச் சிறிதும் மனமே இல்லை. அவனும் வடமொழிக் கல்வி கற்றுத் தலைகிறுங்கிப் போவானே என்று அவர்கள் அஞ்சினர்கள். சைதன்னியர் வற்புறுத்திப் பிடிவாதம் செய்ததால், அவருடைய தாய்-தந்தையர்கள் அதற்கு இணங்க வேண்டியதாயிற்று. தம் மனம் போல் நடக்கும் ஒரு கொடுங் கோலனைப் போலவே, சைதன்னியர் வீட்டிலும் வெளியிலும் நடந்துவந்தார். அவருக்கு இயற்கையாக இருந்த இந்தக் குணம் பள்ளிப் படிப்பினுல் மாறவில்லை. ஆயினும், சிவந்த மேனியும், அழகிய வடிவமும், காண்போர் மனத்தைக் கொள்ளை கொள்ளும் இனிய நடத்தையும், உடைய அச் சிறுவன்மீது அவனைக் கண்டவர் ஒருவராலும் அன்பு கொள்ளாமல் இருக்க முடியவில்லை. தனது மூத்த மகன் வீட்டை விட்டுச் சென்ற பின், அவரது தந்தையார் நெடுநாள் உயிர் வாழவில்லை. அவரது மரணம் சைதன்னியரின் அடங்கா நெஞ்சை அடங்கி நடக்கச் செய்தது. பிறகு அவர் முழு மனத்தோடும் கல்வி கற்க முனைந்தார். நெடுநாள் ஆகு முன், சொல்-இலக்கணத்திலும் அணியிலக்கணத்திலும் சிறந்த புலவர் என்று பெயர் வாங்கினர்.

சைதன்னியருக்குப் பதினறு வயதாக இருக்கும்பொழுது, அவருக்கும் லக்ஷ்மிப்பிரியை என்னும் பெண்ணுக்கும் திருமணம் நடந்தது. அவராகவே தேர்ந்தெடுத்த பெண்ணே அவள். அடக்கமும் அமைதியும் நிரம்பியவள். அவர் அப்போது முதலே அறிவுரைகளைப் போதிக்கத் தொடங்கினர். பிறகு, அவர் கிழக்கு வங்காளத்துக்குச் சென்ருர். தமது பழங்குடி வீட்டைப் போய்ப் பார்த்தார். தமது முன்னேர்களின் செல்வம் மிக்க சீடர்கள் பலரையும் கண்டு பேசினர். பின்பு, வீடு திரும்பினர். இளம் பிராயத்தினளான தமது மனைவி இறந்துவிட்டாள் என்பதைக் கேள்வியுற்ருர். சில காலம் சென்ற பின், மற்றவர்கள் வற்புறுத்தியதற்கு இணங்கி, மீண்டும் திருமணம் செய்துகொண்டார். இரண்டாவது மனைவியின் பெயர் விஷ்ணுப்பிரியை என்பது. அவள் நவத்வீபத்தில் வாழ்ந்து வந்த, செல்வமும் செல்வாக்கும் மிக்க, நற்குடியில் பிறந்த பெண். மணமுடித்துச் சில நாட்களுக்கெல்லாம் தமது தந்தையின் ஈமச் சடங்குகளைச் செய்வதற்காக அவர் கயைக்குச் சென்ருர். அங்கே மாதவேந்திர பூரியின் சீடராகிய ஈசுவர பூரியைச் சந்திக்க நேர்ந்தது. அவரது ஆன்மிக உயர்வைக் கண்டு, அதனுல் கவரப்பட்டு, அவரிட

மிருந்து உபதேசம் (தீட்சை) பெற்ருர். சைதன்னியரின் வாழ்க்கையில் மிகவும் முக்கியமானது என்று கருதத்தகும் நிகழ்ச்சி இதுவே யாகும். வயது நிரம்பி வாலிபப் பருவம் அடையாத பார்ப்பனச் சிறுவரும், வாழ்க்கையறிவு நிரம்பப் பெற்றவரும், அறிவிற் சிறந்த புலமை வாய்ந்த இளைஞர்கள் அனைவராலும் நவத்வீபத்தில் தலைவர் என்று ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டவரும், பொலிவு மிக்க தோற்றம் உடையவரும், கிளர்ந்து எழும் அறிவாற்றல் படைத்தவரும், பலராலும் அன்பு பாராட்டப் பட்டவருமான, சைதன்னியர் ஒரே கணத்தில் பொங்கும் தூய உணர்ச்சிகளுக்கு வசப்பட்ட மறைஞானியாக மாறிவிட்டார். வைணவர்கள் மிக மிகப் புனிதமான இடம் என்று பாராட்டும் மதுரைக்குப் போகவேண்டும் என்று அவர் உடனேயே புறப்பட்டார். ஆனால், அவருடைய நண்பர்களும் துணைவர்களும் கூறிய ஆலோசனையைக் கேட்டு, அதற்கு இணங்கி, போகாமல், நல்லபடியாக, வீடு திரும்பினர். (அப்பொழுது பொதுமக்களிடையே அவருக்கு நிமாயி பண்டிதர் என்னும் பெயர் வழங்கி வந்தது) தமது எண்ணத்தை அவர் இவ்வாறு மாற்றிக்கொண்டது அவரது அக்கம்பக்கத்தில் வாழ்ந்தவர்களும் அவரது நலத்தை நாடிவந்தவர்களுமான வைணவ சமயத்தினர்களுக்கும், அச் சமயச் சார்புடையவர்களுக்கும், அவர் சிறுவனுயிருந்தபொழுது சிற்சில வேளைகளில் விசித்திரமாக நடந்து வந்தபோதிலும் அவர்மீது எப்பொழுதுமே அன்பு வைத்து வந்தவர்களுக்கும், மிக்க மகிழ்ச்சி அளித்தது.

இந்தச் சிறு கூட்டத்தினர்களை திரைக்கிழ் ஒடுங்கி வாழும் வைணவர்கள் என்று சொல்லலாம். இந்தச் சிறிய வட்டாரத்தினர், சைதன்னியரைத் தடையின்றித் தமது தலைவராக ஏற்ருர்கள். சைதன்னியர் பெற்ற இந்த முதல் சீடர்களில் பலர் முன்னமேயே அவருடைய மாணவர்களாக இருந்தவர்கள். அப்பொழுது அவரது மனத்தில் பக்தி-உணர்ச்சி வெள்ளம் பெருக்கெடுத்து ஓடியதால், அவர்களுக்கு யாதொன்றையும் கற்பிக்க அவரால் முடியவில்லை. சைதன்னியரும், அவரது சமயத்தில் பற்றுடைய நண்பர்கள் பலரும், கிருஷ்ண-விஷ்ணுவின் பெயர்களை எப்பொழுதும் முணு முணுப்பதையே ஒரே வழிபாட்டுச் சடங்காகக் கொண்டார்கள். அப் பெயர்களை எல்லாம் அவர்கள் ஓதினர்கள்; பாடினர்கள்; ஒன்ருக ஆடிக் குதித்தார்கள். பொதுமக்கள் பின்பற்ற வேண்டிய தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்காகச் சைதன்னியர் தொடங்கி வைத்த 'சங்கீர்த்தனம்' (தெய்வத்தின் திருநாமங்களை அனைவருமாக ஒன்று சேர்ந்து பாடுதல்) என்னும் முறையின் முதல் படி

இதுவே. பொதுமக்கள் அனைவருக்கும் தங்கள் மனம்போல் தெய்வத்தை வழிபட உரிமை உண்டு என்னும் கருத்தை அவர்கள், வாய்விட்டுக் கூருமல், வேறு ஒரு வகையாக வெளியிட்டதாகவும், இதைக் கூறலாம். சங்கீர்த்தனங்களைப் பாடுவது ஒரு புதிய முறை. அந்தப் புதுமையும் பொதுமக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்தது. ஆயினும், பலவகைப்பட்ட மக்களும் ஒன்ருகக் கூடும் பெருங் கூட்டம், கருத்தை நன்கு ஊன்றிப் பக்தி செய்வதற்கு இடையூருகவே இருந்தது. சைதன்னியரும் அவருடைய சீடர்களும் இதைக் கண்டார்கள். ஆதலால், சைதன்னியரின் அயல் வீட்டுக்காரரும் குடும்ப நண்பருமாகிய ஸ்ரீவாஸ பண்டிதரின் வீட்டில் அவர்களில் சிலர் இரவில் கூடினுர்கள். தெய்வத்தின் திருநாமங்களையும் அரும்பெரும் சிறப்புக்களையும் வாயார ஓதியும் பாடியும் வந்தார்கள். பகல் வேளையில் பொதுமக்கள் அனைவரும் கீர்த்தனங்களைப் பாடுவதற்கு நித்தியாநந்தரும் ஹரிதாசரும் பொறுப்பாளிகளாக இருந்தார்கள். அந்த இயக்கத்தின்மீது அன்பு கொண்ட மக்களுக்கு நெஞ்சில் நாளடைவில் ஒருவகைத் துணிவு உண்டாயிற்று. ஒரு பார்ப்பனன் கௌட நாட்டின் சிங்காதனம் ஏறி, அரசு புரியப்போகிருன், என்று முன்னேர்களால் கூறப்பட்டுவந்த செய்தி உண்மையே என்றும், உண்மையில் அந்தப் பதவிக்கு உரிய பார்ப்பனரே சைதன்னியர் என்றும், மக்கள் ஒருவருக்கொருவர் கசுபுசு என்று பேசிக்கொண்டார்கள். சைதன்னியரைப் பிடிக்காத மக்கள் இப்படி எழுந்த வதந்தியைப் பெரிதாக்கி, அந்தப் பிரதேசத்தின் காஜியாரிடம் (முஸ்லிம் மாஜிஸ்டிரேட்டினிடம்) சென்று குறை கூறினுர்கள். இதன் விளைவாக, பொது இடங்களில் சங்கீர்த்தனங்களைப் பாடலாகாது என்ற தடை உத்தரவு காஜியாரால் பிறப்பிக்கப்பட்டது.

இந்தத் தடை-உத்தரவு அநீதியானது. ஆதலால், இதற்கு அடங்கி நடக்கச் சைதன்னியர் மறுத்தார். அந்த ஆணை தவறென்று கூறினுர்; அதை மீறினுர். தெருக்களில் சங்கீர்த்தனம் செய்யும் குழுவினரை நவத்விபத்தில் தெருத்தெருவாக அழைத்துச் சென்ருர். இந்தக் குழு பெருங் கூட்டமாகத் திரண்டுவிட்டது. தெய்வத்தின் திருநாமங்களை உரக்கப் பாடிக்கொண்டு, நகரம் முழுவதும் சுற்றித் திரிந்து, கடைசியில் காஜியாரின் மாளிகையை வந்து அடைந்தது. அந்தப் பெருங் கூட்டத்தையும், அதன் கட்டு மீறிய மனநிலையையும், கண்ட காஜியார் நடுங்கிப் போய்விட்டார். கதவுகளை எல்லாம் தாழிட்டு, நெஞ்சம் பதைபதைக்கத் தமது வீட்டின் உள்ளே ஒளிந்திருந்தார். சைதன்னியர் அருகில் சென்று, 'சற்றேனும் அச்சம் இன்றி, நீங்கள் வெளியே வரலாம்' என்று

அவருக்கு உறுதி கூறி, அவரை வெளியே அழைத்தார். காஜியார் தமது தவற்றை உணர்ந்து, அவரது சொற்படி வெளியே வந்தார். அநீதியாகத் தாம் ஆணை இட்டதற்காக மன்னிப்புக் கோரினார். சைதன்னியர் நவத்வீபத்தின் பெரும் தலைவர் என்பதை இந்த நிகழ்ச்சி ஐயமின்றி மெய்ப்பித்தது. இந்திய நாட்டின் வரலாற்றில் முதல்முதலான சட்ட-மறுப்பு இதுதான் என்று தோன்றுகிறது.

சைதன்னியரின் நெஞ்சின் உள்ளே கவிந்த தெய்விகச் சுடர் நாளடைவில் கொழுந்துவிட்டு எரியத் தொடங்கிற்று. அந்தப் பேரொளியைப் போல் எச் சோதியையும் எவரும் அதுவரை கண்டதில்லை. ஆதலால் அவருடைய சீடர்களும் அவரைப் பாராட்டியவர்களும் அவரைத் தெய்வத்தின் அவதாரம் என்று நினைத்ததில் வியப்பு என்ன? ஆனால், தாம் ஓர் அவதார-மனிதராகப் பாராட்டப்படுவதில் சைதன்னியருக்குச் சற்றும் விருப்பம் இல்லை. வாழ்க்கையில் மிக்க கீழ்த்தரமான பதவியில் உள்ளவனையும் தெய்வத்தைப் பற்றி நினைக்கச் செய்ய வேண்டும் என்பதே அவருடைய குறிக்கோள். மக்களுக்கு இடையே சமூகம் இட்டுள்ள எல்லா வகையான வேலிகளாலும், அரசியல் கட்டுப்பாடுகளாலும், இனம் மதம் என்பவைகளால் ஏற்படும் தடைகளாலும், பிரிக்கப்பட்டு ஒடுங்கிக் கிடக்கும் மக்கள், அவற்றிலிருந்தெல்லாம் விடுவிக்கப்பட வேண்டும் என்பதே அவர் கொண்டிருந்த பேரவா. ஒரு பார்ப்பனப் புரோகிதருக்கும் கீழ்வகுப்பைச் சேர்ந்த தோட்டிக்கும் யாதொரு வேற்றுமையும் இருப்பதாக அவருடைய கண்ணில் படவில்லை. இருவரும் தெய்வத்தை நம்பி வாழ்பவர்கள் (தெய்வத்தில் உறைபவர்கள்), இருவருள்ளும் தெய்வம் வாழ்ந்து வருகிறது. ஒவ்வொரு மனிதனிடமும் வெளித் தோன்றாமல் மறைந்து கிடக்கும் தெய்விகச் சுடரைச் சொலித்தெழச் செய்வதற்கு மிக மிகச் சிறந்ததும், மிகமிக எளியதுமான, வழி ஒன்று உண்டு, பணிவோடும், பக்தியோடும், தன்னலம் கருதாக் கருத்தோடும், தெய்வத்தின் திருநாமங்களை மீண்டும் மீண்டும் வாயாரக் கூறுவதும், தெய்வத்தைப்பற்றி எப்பொழுதும் நினைத்திருப்பதுமே, அந்த நல்வழி. இதுவே அவர் கொண்டிருந்த கருத்து.

அத்துவைத ஆசாரியர் என்பவர் சைதன்னியருக்குப் பின்னிருந்து அவருக்கு ஆலோசனைகளைக் கூறிவந்த பேரறிஞர். ஹரிதாசர் என்பவர் ஸூபி சமயத்திலிருந்து வைணவ சமயத்தைத் தழுவியவர், அற்புதத் திறமை வாய்ந்த பெரியார். இவ் இருவரும் சைதன்னியரின் மதக் கோட்பாடுகளைப் பரப்புவதில் அவருக்குப் பேருதவியாக இருந்தார்கள். சைதன்னியருக்கு அடுத்தபடியாகப் பலரும் புகழ்ந்து பாராட்டும் நித்தியானந்தர்

என்பவர் பின்னே இவர்களைச் சேர்ந்து, இப் பணியில் ஈடுபட்டார். அப்போது பொங்கி எழுந்த பக்தி வெள்ளத்தில் நவத்வீபம் முழுதும் ஆழ்ந்து குழப்பமுற்றிருந்தது. சைதன்னியர் காஜியாரின் அடாச் செயலை அடக்கியது அவரது முதல் வெற்றி. மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்தது அவரது அடுத்த மாபெரும் வெற்றி. ஜகாயி, மாதாயி, என்னும் பார்ப்பனச் சகோதரர் இருவரையும் தமது மதத்தைத் தழுவுமாறு அவர் செய்ததே அவரது அடுத்த மாபெரும் வெற்றியாகும். அவர்கள் இருவரும் நாடறிந்த போக்கிரிகள். காதல், கவருடல், கள்ளுண்டல், போன்ற தீய வாழ்க்கை புரிந்துவந்தவர்கள். தமது பண்டை ஒழுக்க நெறிகளைக் கைவிட்டு, முஸ்லிம்களின் வேண்டாப் பழக்க வழக்கங்களைப் பின்பற்றியவர்கள்.

சைதன்னியர் தமது இருபத்து நாலாவது வயதில் (1509) இல்லற வாழ்க்கையைத் துறந்து, துறவி (சன்னியாசி) ஆனார். அப்பொழுது அவர் பூரியைத் தமது இருப்பிடமாகக் கொண்டார். அந்தக் காலத்தில் ஒரிஸ்ஸா தனது சுதந்திரத்தை இழந்தாகவில்லை; முஸ்லிம் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்டாகவும் இல்லை. ஆதலால், அப்போது வைணவத் துறவிகள் அமைதியாக வாழக் கூடிய சமயச் சிறப்பு உடையதாகவும், யாத்திரிகர்கள் நாடும் திருப் பதியாகவும், பூரி இருந்தது. அது அவருக்கு மிக அருகிலும் உள்ள ஊர். அவர் பூரியிலிருந்து வடக்கு இந்தியாவுக்கும், மேற்கு இந்தியாவுக்கும், தெற்கு இந்தியாவுக்கும், பற்பல தல யாத்திரைகள் சென்றார். இவ்வாறு ஆறு ஆண்டுக் காலம் கழிந்தது.

அவர் முதல் தடவையாக மதுரையைக் காணப் புறப்பட்ட போது, தமது பயணத்தைக் கௌடத்தின் அருகிலுள்ள கிராம கேளியில் அவர் நிறுத்தவேண்டி யிருந்தது. ஏனெனில், வங்காளத்திலிருந்து மிகத் திரளான கூட்டம் அவரைப் பின்தொடர்ந்து வந்துவிட்டது. சனாதனர், ரூபர், என்னும் சகோதரர்கள் இருவரையும் முதல் முதலாக அவர் சந்தித்தது அங்கேதான். மறுபடியும் ஒரு பெருங் கூட்டம் தம்மைப் பின்தொடர்ந்து வராமல் தடுக்கும் பொருட்டு, சைதன்னியர் அடுத்த முறை பயணமான போது, மயூர்பஞ்ச், ஜர்க்கண்ட், என்னும் நாட்டுப் பிரதேசங்களின் வழியாகவே காசி, பிரயாகை, மதுரை, என்னும் ஊர்களுக்குச் சென்றார். பிருந்தாவனத்திலே அவர் சில புனிதமான பண்டைக் காலத் தலங்களைக் கண்டுபிடித்தார். இவ்வாறெல்லாம் செய்து, வங்காள நாட்டைச் சார்ந்த வைணவ சமயத்தினர்களின் பக்திக்கு அவர் அடிகோலினார். அவருக்கு முன்னரே மாதவேந்திர பூரி மதுராபுரியில் கிருஷ்ண வழிபாட்டைத் தொடங்கியிருந்தார்.

சைதன்னியர் திரும்பி வரும் வழியில், ரூபரைப் பிரயாகையி லும், சனாதனரைக் காசியிலும், கண்டார். அந்த இரு சகோதரர் களும் சுல்தானின் கீழ் வேலை பார்த்து வந்தவர்கள். அவர்கள் தத்தம் வேலையை விட்டுவிட்டு, வைணவத் துறவிகளாக வாழ்க்கை புரிந்து வந்தார்கள். அவ் இரு சகோதரர்களையும் பிருந்தாவனத்துக்குச் செல்லும்படியாகவும், வைணவ சமயத் தைப் போதிக்கும் ஆசிரியர்களாக அங்கே அமரும்படியாகவும், சைதன்னியர் கூறினர். இந்தத் தல யாத்திரையை அவர் தொடங்குமுன் தென்னிந்தியா, தக்காணம், குஜராத்து, ஆகிய பிரதேசங்களில் எங்கும் அவர் சுற்றுப் பயணம் செய்து முடித் திருந்தார். அந்தச் சுற்றுப் பயணத்தின்போது ஒரிஸ்ஸா மன்ன ரின் அரசப் பிரதிநிதியாக இருந்தவரும், பக்தி நிரம்பியவரும், வைணவ சமயத்தை நெஞ்சில் இறுகப் பற்றியவரும், மறை ஞானியும் ஆகிய இராமாநந்த ராய் என்பவரைக் கஞ்சத்தில் கண்டார்.

சைதன்னியர் தமது வாழ்க்கையின் கடைசிப் பதினெட்டு ஆண்டுகளில் (1515-33) பூரியை விட்டு வெளியேறவே இல்லை. ஒவ்வொரு நாளும் அவர் அங்குள்ள கோயிலுக்கு வருவார். கருடத் தூணின் அருகில் அசையாமல் நிற்பார். தெய்வத்தின்மீது வைத்த கண்ணை எடுக்கமாட்டார். மணிக் கணக்காகக் கண்ணீர் ஆறாகப் பெருகும். பின்னர், அவர் மன மின்றி வீடு திரும்புவார். தமது அருமைக் காதலனிடமிருந்து பிரிந்து, ஆற்றொணாத் துயரத்தில் ஆழ்ந்து வாழ்வதால், இன் னும் மிக நெடிதாகத் தோன்றும் நேரத்தை ஒருவாறு போக்கு வதற்குக் கதாதர பண்டிதர் என்பவரைப் **பாகவதம்** படிக்கச் சொல்லிக் கேட்பார். அப் பண்டிதர், தமது பிள்ளைப் பிராயம் முதலே, சைதன்னியரின் நண்பர். தமது அருமைக் கிருஷ்ணன் மீது ஜயதேவர் பாடிய பாடல்களையும் மற்றக் கவிகள் பாடிய பாடல்களையும் தாமோதர சொரூபரைப் பாடச் சொல்லிக் கேட் பார். இரவெல்லாம் துயரில் ஆழ்ந்தும், தெய்வத்தை நினைந்து பரவசமாகியும், பொழுதுபோக்குவார். ஆண்டு தோறும் தேர் விழாவின் (ரத-யாத்ரா) போது அவரது பழைய நண்பர்களும் சீடர்களும், மற்றப் பக்தர்களும், வங்காளத்தின் தொலைவிலுள்ள பல கோடிகளிலுமிருந்து பூரிக்கு வருவார் கள். அவரோடு கூட நான்கு மாத காலம் மகிழ்ச்சியாகப் பொழுது போக்குவார்கள். இப்படி ஆண்டுதோறும் நிகழ்ந்த அந்தத் தலயாத்திரை வங்காளத்தையும் ஒரிஸ்ஸாவையும் முன் னிலும் நெருங்கி இணைத்தது.

சைதன்னியரை இதற்குள்ளேயே தெய்விகத் தன்மை உடையவர் என்று பாராட்டத் தொடங்கிவிட்டார்கள். அவர்

தெய்வத்தின் அவதாரம் என்றும் பலர் கருதினுர்கள். அத்துவைதர் உட்பட, அவரது சீடர்களில் சிலர் கௌராங்கரின் (இல்லற வாழ்க்கையில் சைதன்னியருக்கு வழங்கிய பெயர்களில் இதுவும் ஒன்று; வெண்ணிற மேனியர் என்பது இதன் பொருள்) வழிபாட்டைத் தொடங்கினுர்கள். வங்காளத்தில் பல இடங்களில் மரத்தினுல் செய்த அவரது உருவம் நிறுவப் பட்டும் நாள்தோறும் வழிபடப்பட்டும் வந்தது. அத்துவைதர் ஆண்டுதோறும் பூரிக்குச் சென்றுவந்தார். அந்தத் தல யாத்திரைகளில் ஒருமுறை, தெய்வத்தின் அவதாரங்களில் எல்லாவற்றிலும் சைதன்னிய அவதாரமே கடைசி அவதாரம்; அதுவே தலைசிறந்தது என்று வெளிப்பட எங்கும் கூறி வந்தார். அவரது பெயரைப் பாடிக் கிர்த்தனம் செய்யும் (சமயச் சடங்காக ஆடிப் பாடும்) முறையைத் தொடங்கி வைத்தார். சைதன்னியருக்கு இது சற்றும் பிடிக்கவில்லை; ஆனுல், மக்களின் மனஎழுச்சியும் உற்சாகமும் எல்லை மீறி இருந்தபடியால், இப்படி நடப்பதை ஒருவராலும் தடுக்க முடியவில்லை. சைதன்னியரைப் பற்றிப் பாடப்பட்டுவந்த கிர்த்தனத்தின் முதல் ஈரடிச் செய்யுள் அத்துவைதரால் இயற்றப்பட்டது. அது பின்வருமாறு உள்ளது.

> ஸ்ரீ சைதன்னியரே! நீரே நாராயணர். கருணைக் கடலும் நீரே. எம் தலைவ! எளியோரின் துணைவரும், துன்புற்ருேரின் நண்பரும் நீரே. என்மீது நீர் இரங்குவீராக.

சைதன்னியர் எழுதியவை அதிகம் அல்ல. வடமொழியில் அவர் எட்டுச் செய்யுள்கள் கொண்ட கவிதை ஒன்றை இயற்றியிருக்கிருர். வைணவர்கள் அதை **சிக்ஷாஷ்டகம்** (எட்டுச் செய்யுள்களில் கூறிய பாடம்) என்கிருர்கள். அவர் எழுதியவற்றுள் நமக்குக் கிடைத்திருப்பது எல்லாம் அது ஒன்றுதான. அவரது சமயக் கோட்பாட்டை அது மிகத் தெளிவாக வெளியிடுகிறது. தெய்வ பக்தியின்மீதும் தெய்விகக் காதலின் மீதும் சைதன்னியருக்கு இருந்த நம்பிக்கையின் சிகரமாக உள்ள அந்த உருக்கமான செய்யுள்கள் அவரது கருத்தைச் சுருக்கமாகக் கூறுகின்றன. அவற்றின் மொழிபெயர்ப்புப் பின்வருமாறு.

மனம் எனும் ஆடியை மாசறத் துடைப்பது,
பிறப்பெனும் தீயினை அடியோடு அவிப்பது,
முத்தியாம் மலர்விரி நிலவினைப் பொழிவது,
வித்தையாம் மணமகள் வாழ்வாய்த் திகழ்வது,
ஆநந்த வாரியை அமிழ்தூட்டச் செய்வது,

ஆன்மாவைக் குளிப்பாட்டி அழுக்கறக் கழுவுவது.
கண்ணன்பெயர் ஓதுவதே.—என்றும்அது ஓங்கிடுமே; ...1

பலவாம் பெயர்களை ஒருங்கே பூண்டனை;
ஆற்றல் அனைத்தையும் அவற்றில் பெய்தனை;
தன்னை நினைக்கவோர் காலத்தை வகுத்திலை;
இத்தகைய தாம்உனது பெருங்கருணை, ஈசனே!
என்தன் ஊழ்வினைகள் இவ்வாறு உள்ளவால்,
உன்மீது யான்ஏதும் பற்றிலேன், இதுகண்டாய். 2

புல்லினும் மிக்க புன்மையினுய்,
மரத்தினும் மிக்க பொறுமையினுய்,
தன்மேன்மை முற்றும் மறந்தவனுய்,
பிறன்மேன்மை நன்கே உணர்ந்தவனுய்,
நமதுஅரியின் திருநா மத்தை
என்றென் றும்நீ வழுத்திடுவாய்! 3

செல்வம் எதையுமே உன்னை வேண்டிலேன்,
பணியும் மக்களை இன்று வேண்டிலேன்,
அழகு மிக்கவோர் மனைவியும் வேண்டிலேன்,
கவிதை செய்யும்நற் திறமை வேண்டிலேன்,
உலக னைத்தையும் காக்கும் ஈசனே!
இப்பி றப்பி லும், இன்னும்ஏழ் பிறப்பிலும்,
ஈச ஞகிய உன்னி டத்துநான்
ஏதும் நாடிலாப் பத்தி உடையனுய்
என்றும் வாழவே உன்னை வேண்டினேன். 4

நந்தனின் புதல்வனே, நின்னதோர் அடிமையான்
பிறவிக் கடலிலே ஆழ்ந்துநான் வீழ்ந்துளேன்.
அருளிஞல் உன்னதாம் அடியிணைத் தாமரை
மீதுள தூசிபோல் சிந்தையில் கொள்ளுவாய்! 5

கண்ணின்நீர் பெருகிடும் கடலிடை, வெள்ளம்போல்,
தொண்டையும் அடைத்திடும், தடைப்படும் பேச்செலாம்,
மேனியும் சிலிர்த்திடும், மயிர்க்குச் செறிந்திடும்,
உன்னதாம் பெயரைநான் உரைக்கின்ற போதெலாம். 6

நிமிடம்ஓர் யுகமென நீண்டிடும் நினைப்பிலே,
கண்ணிணை நீரினைக் கார்எனப் பெய்திடும்,
மேதினி அனைத்துமே வெற்றிடம் ஆயிடும்,
ஆய்குலச் செம்மலை அணைந்திலாப் பொழுதிலே. 7

அணைத்தென்னை அருகிருத்தி அன்போ டிருந்தாலும்,
அடியின் கீழ்த்தள்ளி அவமதித்து மிதித்தாலும்,

அவன்என்னைப் பாராமல் அயல்இருந்த போதெல்லாம்,
ஆருயிர் போம்படியே அல்லலுறச் செய்தாலும்,
வேண்டாவாம் எதையும்அவன் விரும்பிமிகச் செய்தாலும்,
மீண்டும்எனைப் பாராமல் விடலாகத் திரிந்தாலும்,
அவனேஎன் ஆருயிரை ஆட்கொண்ட காதலனும்—
அவன்அன்றி எனதன்பை வேருரும் பெறல் ஆகார். 8

சைதன்னியருக்குப் பிறகு அத்துவைதரும் நித்தியானந்தருமே, வங்காளத்தில், வைணவ சமய இயக்கத்தின் தலைவர்களாக மக்களால் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டார்கள். பிந்தியவர் இளமைப் பருவத்தின் முற்பகுதி முதலே தமது உள்ளத்தைத் தெய்வத்திற்குப் பறிகொடுத்தவர். அமைதி இல்லா ஊக்கம் கொண்ட நெஞ்சத்தினர். தமது பிள்ளைப் பருவத்திலேயே அவர் வீட்டைவிட்டு வெளியேறி, ஒரு யோகித் துறவியோடுகூட வெளிச்சென்றார். வட இந்தியா முழுதும் எங்கும் பயணம் செய்தார். அப்போது ஒரு சமயம் அவர் மாதவேந்திர பூரியைச் சந்தித்துப் பேசினார். அந்தப் பெருங் குரவரின் தீவிரமான கடவுள் நம்பிக்கையின் உட்பொருளை நன்கு உணர்ந்து, அதையே மேற்கொண்டார். அவர் தொடங்கிய சுற்றுப் பயணம் நவத்வீபத்திலே முடிவடைந்தது. அங்கே அவர் அப்போது சைதன்னியரைச் சந்தித்தார். கட்டுப்பாட்டுக்கு அடங்காத அவருடைய மன எழுச்சியை வசப்படுத்தச் சைதன்னியர் முயன்றார். ஆயினும் ஓரளவு வெற்றி கிடைத்ததே தவிர, முழு வெற்றி கிடைக்கவில்லை. நித்தியானந்தரைக் கண்ட சைதன்னியர் தமது தமையன் வீடு திரும்பினால் எப்படி மகிழ்ந்திருப்பாரோ அது போலவே மகிழ்ந்து, அவரை வரவேற்றார். சைதன்னியருக்கு அடுத்தபடியாக, அவருக்குத் தலைமை இடம் அளிக்கப்பட்டது. சைதன்னியர் பிறந்தபோது அத்துவைதருக்கு ஐம்பது வயதுக்குமேல் ஆயிற்று. அதுவும் தவிர, நித்தியானந்தரைப் போல் அவர் அத்துணை உற்சாகம் உடையவரும் அல்லர். உலகப் பழக்க வழக்கங்களை மீறி நடப்பது அவரால் முடியாத காரியம். அரியின் நாமங்களை உரக்கக் கூறிக்கொண்டு, தோன்றிய இடமெங்கும் செல்லவும் அவரால் முடியாது. அவ்வாறு செல்வது நித்தியானந்தருக்கு இயற்கைப் பண்பு போல் மிக எளிதாக இருந்தது. இவ்வாறெல்லாம் அவர் நடந்துவந்ததால் மக்கள் அவர்மீதும் மிக்க அன்பு கொண்டார்கள். சைதன்னியர் அவர்களைவிட்டு நீங்கியபோது, அவரைச் சைதன்னியரின் வலது கைபோல் கொண்டாடினார்கள். அத்துவைத ஆசாரியாரின் துணைவர்களும் சீடர்களும் சிலரேயாயினும்செல்வாக்கு உள்ளவர்கள். ஆனால்,நித்தியானந்தரின்

சீடர்களோ எண்ணில் மிக மிகப் பலராக இருந்தனர். வங்காளத்தின் ஒவ்வொரு பகுதியிலிருந்தும் அவர்கள் வந்தவர்கள். நித்தியானந்தரும் அத்துவைதரும் இறந்த பிறகு, தலைமையை ஜானவா தேவி, ஸீதா தேவி, என்னும் இருவர் பெற்றனர். முந்தியவர் நித்தியானந்தரின் இளைய மனைவி: பிந்தியவர் அத்துவைதரின் மனைவி. அவர்களுடைய மக்களும் பேரன்மார்களும் வங்காளத்திலே இரண்டு முக்கிய குருபரம்பரைக் குடிவழிகளைத் தொடங்கி வைத்தார்கள். அவர்களுக்குக் கோஸ்வாமி என்னும் சிறப்புப் பெயர் இடப்பட்டது. சைதன்னியரின் வழிபாட்டை எளிய, தூய, வடிவத்தில் நடத்திவர அத்துவைதரும், நித்தியானந்தரும், தம்மால் இயன்றது அனைத்தையும் செய்தார்கள். நித்தியானந்தரின் சீடர்கள் இன்னும் ஒருபடி முன்னேறினார்கள். சைதன்னியரையும் நித்தியானந்தரையும் ஒருசேர வணங்க வேண்டும் என்று அவர்கள் வற்புறுத்திவந்தார்கள். இவ்வாறு ஒருசேர வணங்கிய வழிபாட்டைத் தடுத்து நிறுத்தச் சிலர் முயன்றனர். அவர்கள்தாம் சனாதனர், ரூபர், ஜீவர், என்பவர்களைத் தலைவர்களாகக் கொண்ட பிருந்தாவனத்தில் வாழ்ந்த கோஸ்வாமிகள். கண்ணனையும் இராதையையும் ஒருசேர வணங்கும் வழிபாட்டு முறையை அவர்கள் தொடங்கினார்கள். அதற்கு முன் எல்லாம் கண்ணனுடைய விக்கிரகம் ஒன்று மட்டுமே தனித்து வணங்கப்பட்டு வந்தது. வங்காளத்திலே இராதா-கிருஷ்ண வழிபாடு அத்துவைதர், நித்தியானந்தர், ஆகியோரின் மனைவியராலும் அவர்கள் குடிவழியில் தோன்றியவர்களாலுமே முக்கியமாக ஆதரிக்கப்பட்டு வந்தது. ஏற்கெனவே முற்றும் நிலைத்துவிட்டசைதன்னிய-நித்தியானந்த வழிபாடு வேறாகவும், இந்த வழிபாடு வேறாகவும், நடந்துவந்தன.

சைதன்னியர் காலமான பிறகு, வைணவ சமயக் கல்வியின் கேந்திரத்தைச் சனாதனரும் ரூபரும் பிருந்தாவனத்திலே நிலைநாட்டினார்கள். அவர்கள் பாகவதத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு, ஓர் உறுதியான கொள்கையை மேற்கொண்டார்கள். சைதன்னியரையும் நித்தியானந்தரையும் வழிபட்டுவந்த சமயக் குழுவுக்கு அவர்கள் எவ்வித ஆதரவும் காட்டவில்லை. இராதை-கண்ணன் என்போரின் வழிபாட்டுக்கு ஆதாரங்களாகப் பற்பல கவிதைகளையும் நாடகங்களையும் அணி இலக்கணங்களையும், தத்துவங்களையும், பற்பல விளக்க உரைகளையும், நூல்களாக இயற்றி வெளியிட்டார்கள். சைதன்னிய வழிபாட்டை அவர்கள் வேண்டாம் என்று ஒதுக்கிவிடவில்லை. ஆனால், சைதன்னியரின் மதம் சிறுத்துப் போகலாகாது, அது வெறும் அவதார வணக்க-சமயமாக ஒடுங்கிவிடலாகாது

என்ற எண்ணமே அவர்கள் இவ்வாறு செய்துவந்ததற்குக் காரணம். பிருந்தாவனத்தில் வாழ்ந்த கோஸ்வாமிகளும் சைதன்னியர் தெய்வத்தின் அவதாரம் என்றே நம்பினுர்கள்; அதோடு இராதை-கண்ணன் ஆகிய இருவரும் ஒன்ருகச் சேர்ந்த இணைப்பு-அவதாரமே சைதன்னியர் என்பதும், ஆதலால் அவரே முற்றும் நிரம்பிய முழு அவதாரம் என்பதும், அவர்களுடைய கொள்கைகள். ஆனல், சைதன்னியர் ஓர் அவதாரமாகக் கருதப்பட்டுவந்தபோதிலும். தம்மை மக்கள் அவ்வாறு வணங்கலாகாது என்று மறுத்துவந்தார் என்பதும், தம்மை ஒரு சாமானிய மனிதனுகவே மக்கள் மதிக்கவேண்டும் என்று கூறினுர் என்பதும், அவர்களுக்குத் தெரியும். இந்த இருண்ட கலியுகத்திலே மக்கள் முத்தி பெறுவதற்கான எளிய வழியைக் காட்டுவதே சைதன்னியரின் கருத்து என்பதாகத் தோன்றிய போதிலும், கசப்பும் இனிப்பும் ஒன்றிக் கலந்த பேரின்பக் காதலின் சுவையைத் தெய்வமே அநுபவிக்க வேண்டும் என்பதே அவரது உண்மைக் கருத்து என்று கூறினுர்கள். சைதன்னியரின் வாழ்க்கையையும் நடத்தைகளையும் பற்றிய இந்தப் புதிய விளக்கம் முதல் முதலில் ஸ்வரூப்-தாமோதர் என்பவரால் வெளியிடப்பட்டது. பிறகு, பிருந்தாவனத்தில் சனுதனரும் ரூபரும் அவர்களுடைய துணைவர்கள், சீடர்கள், ஆகியோரும், இதையே ஒரு சமயக் கோட்பாடாக அமைத்துப் பரப்பிவந்தார்கள். இவர்கள் எல்லோரும் சைதன்னியரின் மதத்தைப்பற்றித் தாம் தெரிந்துகொண்டவைகளை வடமொழி நூல்களாகவும் விளக்க உரைகளாகவும் வெளியிட்டு வந்தார்கள்.

சைதன்னியரின் வாழ்க்கையும், நடத்தைகளும், நம்பிக்கைகளும், அஸ்ஸாம் மாநிலத்தின் எல்லைப் புறத்திலும் ஆதிக்கம் செலுத்திவந்தன. காமருபத்திலும் கூச்சு-பீகாரிலும் பாகவதத்தில் கூறப்பட்டுள்ள வைணவ சமயக் கோட்பாடுகளைப் பரப்பிவர முக்கிய காரணராக இருந்தவர் சங்கர தேவர் (இவர் 1568-இல் இறந்தார்). இவர் சைதன்னியரைப் பூரியில் பார்த்துப் பேசியிருக்கக் கூடும். அவரிடமிருந்து சமய உணர்ச்சியைப் பெற்றிருக்கக் கூடும். சைதன்னியரைப் போலவே, சங்கர தேவரும் பால-கிருஷ்ணனை வணங்கி வந்தவர். இராதை-கண்ணன், ஆகியோர் இருவரையும் ஒரு சேர வணங்கிய வழிபாட்டு முறை அவருக்குத் தெரியாது. இந்த முறை பதினுரும் நூற்ருண்டின் கடைசிப் பகுதியிலேயே அஸ்ஸாம் மாநிலத்தை அடைந்துவிட்டது. அது அங்கே புகுத்தப்பட்ட போது, அந்நாட்டில் வழங்கிவந்த வைணவ-சமயத்தில் ஒரு பிளவு ஏற்பட்டது. சங்கர தேவர் ஒரு காயஸ்தர்.

ஆதலால், பண்டை மரபுப்படி ஆசார முறைகளைப் பின்பற்றிய பார்ப்பன சமூகத்தினரின் எதிர்ப்புக்கு உள்ளானவர். அவருடைய சீடர்கள், 'மஹா புருஷிய மதம்' என்னும் சமயக் குழு ஒன்றைத் தொடங்கினார்கள். கிருஷ்ணன், இராதை, என்னும் இருவரும் ஒருசேரப் பிறந்த முற்றுமுழுதான அவதாரமே சைதன்னியர் என்ற கொள்கையை உடையவர் தாமோதர தேவர். அவருடைய சீடர்களுக்குத் 'தாமோதரீய மதத்தினர்' என்ற பெயர் வழங்கப்பட்டது. இந்த மதத்தின் உட்கருத்தாக உள்ள கோட்பாடு பிருந்தாவனத்திலிருந்து தோன்றிற்று என்பதில் ஐயம் இல்லை. அஸ்ஸாம், நவத்வீபம் என்னும் இடங்களிலிருந்து அது மணிபுரியை அடைந்தது. ஒரிஸ்ஸாவிலே வங்காள வைணவ சமயமே பெரும்பாலும் ஒப்புக்கொள்ளப்பட் டிருந்தது. ஆனால் சைதன்னியரின் முக்கியமான சீடர்கள் இறந்த பின்னும், சிறப்பாக அந்த நாடு வீழ்ச்சியுற்ற பின்னும், அங்கே அது முன்னேறாமல் தடையுற்றது.

பிருந்தாவனத்தில் வழங்கிவந்த வைணவ சமயத்துக்கு ஆறு பெருங் குரவர்கள் தலைவர்களாக இருந்தார்கள். அவர்களில் வங்காளத்திலிருந்து நால்வரும், பீகாரிலிருந்து ஒருவரும், தென்னிந்தியாவிலிருந்து ஒருவருமாக, உள்ளனர். இந்தியாவின் மற்றெல்லா மாநிலங்களிலிருந்தும் வீடு வாசலின்றி இருந்த வைணவ சமயத்தார் அனைவருக்கும் அந்தக் குழுவினர் அடைக்கலம் அளித்தனர். நித்தியானந்தரும் அத்துவைதரும் இறந்து சில காலத்துக்கெல்லாம், வங்காளத்தில் உள்ள வைணவ சமயத் தலைவர்கள் பிருந்தாவனத்திலிருந்தே வைணவ வழியை அறிந்துகொள்ளத் தொடங்கினார்கள். ஆகவே, வங்காளத்து வைணவ சமயம், மெல்ல மெல்ல, ஆயினும் உறுதியாக, மதக் கோட்பாடு என்பதன் பண்புகளை எல்லாம் பெற்றுவிட்டது. வைணவ பக்தர்கள் அனைவரும் பிருந் தாவனத்தையே தங்களுடைய ஆன்மிக இலக்காகவும், தாங்கள் கண்ணாரக் காணவேண்டிய புண்ணிய பூமியாகவும், கருதத் தொடங்கினார்கள். ஆகையால் நவத்விபம், சாந்திபூர், சுர்தா, இன்னும் இவை போன்ற அங்கங்கே உள்ள வேறு பல தலங்கள், ஆகியவற்றின் மேன்மை சிறிது சிறிதாகக் குறைந்து போயிற்று.

8

இலக்கியத் துறையில் ஒரு புதுக் கிளர்ச்சி

வங்காள மக்களும், ஒரிஸ்ஸா மக்களும், நமது நாட்டின் மற்றப் பகுதிகளிலிருந்து வந்த மக்கள் பலரும், சைதன்னியரோடு நெருங்கிப் பழகிவந்தார்கள். மதச் சிந்தனைத் துறையிலும், ஆன்மிக உணர்ச்சித் துறையிலும், விடுதலையை நாடிய மக்கள் அனைவரும் பொதுவான ஓர் அரங்கில் சந்திக்க அவர் வாய்ப்பு அளித்தார். இவ்வாறு மக்கள் ஒன்றாகக் கூடிய நிகழ்ச்சி அறிவுத் துறையிலும் ஒரு மாபெரும் சுறுசுறுப்பைத் தூண்டிற்று; வாழ்க்கையில் ஒரு புதிய கருத்தைத் தட்டி எழுப்பிற்று; இலக்கியத் துறையிலும் கலைத் துறையிலும் புதிய அவாக்களைக் கிளர்ந்து எழச் செய்தது. இந்தப் பொது அரங்கு எல்லாருக்கும் உரிமையாக உள்ளது. உயர்ந்தோர், தாழ்ந்தோர், செல்வம் மிக்கவர், வறுமையில் ஆழ்ந்தவர், இந்துக்கள், முஸ்லிம்கள், என்னும் வேற்றுமை ஒன்றும் அங்கு இல்லை. சாதிப் பிரிவினையை ஒழிக்கப் போவதாகச் சைதன்னியர் வாய்விட்டு வெளிப்படக் கூறவில்லை. ஆனால், அப் பிரிவினையால் ஏற்பட்டிருந்த தீமைகளை எல்லாம் வேறு வழியாக அகற்ற முயன்றார். மறைகளைக் கற்ற புரோகிதர்கள், அறிவில் சிறந்த குரவர்கள், முதலியோரின் சாதி வேற்றுமையை அவர் மதித்து வந்தார். ஆனால், முஸ்லிமாகப் பிறந்த அரிதாசரது உடலைத் தமது கையாலேயே அடக்கம் செய்யவும், அவரது ஈமச் சடங்குகளைத் (உர்ஸ்) தாமே செய்யவும், அவர் சற்றும் தயங்கவில்லை. பண்டைக் கால ஆசாரப் பற்றுள்ள வைணவர்களும் இக்காலத்தில், ஈமச் சடங்கை 'மகோற்சவம்' என்று இன்றளவும் கொண்டாடுவதும், ஆண்டு தோறும் அச் சடங்கை முறையாக நடத்திவருவதும், இந்தச் செயலிலிருந்தே தொடங்கியவை. நித்தியானந்தரும் பண்டைக் கால ஆசாரப் பழக்க வழக்கங்களை ஆதரிக்க வில்லை. எல்லா மக்களும் சமமானவர்கள் என்றே அவர் மதித்து நடந்து வந்தார். வங்காள நாட்டில் பின்பற்றப்பட்டு வந்த வைணவ மதம் சாதிப் பிரிவினையை ஓரளவு ஒழித்தது என்று சொல்லலாம். சைதன்னியரின் சீடர்களில் சிலர் பார்ப்பனர் அல்லாதவர்கள். அவர்களையும் தங்களுடைய குருக்கள் என்று வங்காள நாட்டு வைணவர்கள் ஒப்பிவந்தார்கள். பார்ப்பனர்களில் சிலரும் கூட அவர்களுடைய சீடர்களாக இருந்

தார்கள். ஆனல், இவ்வாறு சமயக் கொள்கைகள் விரிவடைய முயன்றதைப் பிருந்தாவன வைணவக் குழுவினர் விதித்த மிகக் கடுமையான ஆசார ஒழுக்க நெறிகள் தடைப் படுத்தின.

சமூகத்தில் பலருக்கும் உரிமையாக உள்ள சமத்துவமும் சுதந்திரமும் இவ்வாறு ஓரளவு முன்னேறி வந்தன என்பதில் ஐயம் இல்லை. அவை பெற்ற இலாபம் மொத்தத்தில் அதிகம் இல்லாவிடினும். மக்களின் மனம் இந்தச் சிறு இலாபத்தாலும் மிகப் பேரளவில் தாக்குற்றது. இதனல் பலர் ஓரளவு அமைதி பெற்றனர்; தாங்கள் பெற்ற இலாபம் சிறிதே ஆயினும், அதைக் குறித்துச் சிலர், 'இவ்வளவேனும் நமக்குக்கிடைத்ததே' என்று நன்றியும் பாராட்டினர். சிந்தனை மனம் கொண்ட மக்களுக்குத் தங்கள் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சி, கிளர்ச்சிகளை வெளியிடுவதற்கு ஏற்ற துறை அப்போது கிடைத்தது. அவ் உணர்ச்சிகள் இலக்கியத்திலும் இசையிலும் பாய்ந்து அவற்றைப் பெருக்கிவந்தன. ஜயதேவர், வித்தியாபதி, சண்டிதாசர், முதலிய கவிகள் பலர் இயற்றிய பாடல்களில் சைதன்னியருக்கு மிக்க ஈடுபாடு இருந்தது. அவற்றில் தாம் கொண்ட ஈடுபாட்டைத் தமது சீடர்களும் பெறச் செய்தார். தனிநிலைச் செய்யுள்களை இயற்றவேண்டும் என்னும் ஆசையும் ஊக்கமும் மனக்கிளர்ச்சியும் இவ்வாறுதான் பிறந்தன. இலக்கியமும் இசையும் இவ்வாறு புத்துயிர் பெற்றன.

சைதன்னியர் 'கண்டார் உள்ளத்தைக் கவரும்' தோற்றம் உடையவர்; யாவரையும் வணங்கச் செய்யும் கம்பீரமான பார்வை உடையவர்; அவருடைய பேரும் புகழும் செல்வாக்கும் எங்கும் மிக விரிவாகப் பரந்தன. ஆகவே, அவருடைய வாழ்நாளிலேயே அவர் தெய்வத்தின் அவதாரமாகக் கருதப் பட்டார். இப்படிப்பட்ட நிலை ஏற்பட்டதால், பொதுமக்கள் தங்கள் தெய்வங்களை மதித்தும் வணங்கியும் வழிபட்டும் பரம்பரையாகச் செலுத்திவந்த பக்தி முழுதும் அவர்களை விட்டு நீங்கி, மக்களோடு வாழ்ந்துவரும் ஒரு மனிதப் பிறவியின்மீது செலுத்தப்பட லாயிற்று. தெய்வமே சைதன்னியரின் உடலில் புகுந்து, பூமியிலே மனிதனைத் தோன்றியிருக்கிருர் என்று, நம்பிக்கை-மனம் படைத்த மக்கள் நம்பிவந்தார்கள். இந்த நம்பிக்கை, தெய்வமே உருவாகிய மனிதனின் வாழ்க்கையைப் புகழ்ந்து கூறும் நூல்களாக, சிறந்த முறையிலும் மிக்க ஆர்வத்தோடும், வெளிப்பட்டது.

அங்கங்கே விடுகவிகளாகச் சிதறிக் காணும் ஒருசில ஈரடிச் செய்யுள்களையும், சிற்சில பிரதேசங்களில் ஆங்காங்கு வழங்கிய ஒருசில பாடல்களையும் தவிர, இந்த முறையில்

தொடங்கிய முயற்சிகள் எல்லாம் வடமொழியிலேயே செய்யப் பட்டுவந்தன. சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றை முதன் முதலாக எழுதியவர் முராரி குப்தர் என்பவர். அவர் சைதன்னியரின் மிகப் பழைய முதிய சீடர்களில் ஒருவர். அவரது நூல் ஒரு வரலாற்றுக் காவியமாக வடமொழியில் அமைந்துள்ளது. அது முராரி குப்தரின் நாள்குறிப்பு (கடசா) என்று வழங்குகிறது. பிற்காலத்தில் சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைப் பற்றி எழுதியவர்கள் அனைவருக்கும் அவரது இளமைப் பருவ வாழ்க்கையைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் அனைத்தையும் அளித்து உதவியது அதுவே. அதற்கு அடுத்தாற் போல் வெளிவந்த நூல் ஒரு வடமொழி நாடகம். கிழக்கு வங்காளத்திலோ, வடகிழக்கு வங்காளத்திலோ, வாழ்ந்த பார்ப்பன பக்தர் ஒருவரால் அது இயற்றப்பட்டது. அதன் ஆசிரியர் சைதன்னியரைக் காணும் பொருட்டும், 'தாம் எழுதிய நூல் அந்தப் பரமகுருவாலும் அவருடைய சீடர்களாலும் ஒப்புக்கொள்ளப்படும் பொருட்டும், புரிக்கு வந்தார். அவர் களிடமிருந்து எதிர்பார்த்த ஆதரவு அதற்குச் சிறிதும் கிடைக்க வில்லை. ஆகையால், அது ஏற்பாரற்று அழிந்துபோயிற்று. பிற்காலத்து நூல் ஒன்றில் மேற்கோளாக ஆளப்பட்டதால், அதன் முதல் செய்யுள் ஒன்று மட்டும் இப்போது தங்கி நிற்கிறது. அதற்குப் பின்னர், முக்கியமான வடமொழி நூல் என்று சொல்லத் தக்கது ரகுநாத் தாஸ் எழுதிய மிகச் சிறிய காவியம் ஒன்று. அவர் பெருஞ் செல்வத்தைத் தனி உரிமை யாகப் பெற்றவர். இல்லற வாழ்க்கையைத் துறந்தவர். ஏழைத் துறவியாகி, சைதன்னியரின் கால் அடிக் கீழ் புரியில் வாழ்ந் தவர். தமது குரு, அவரது வாழ்க்கையின் கடைசிப் பத்துப் பன்னிரண்டு ஆண்டுகளில், செய்துவந்த செயல்களை எல்லாம் உடனிருந்து ரகுநாதர் நேரிலேயே கண்டிருந்தர். ஆகவே, அவரது காவியம் சைதன்னியரின் பிற்கால வாழ்வைப் பற்றிய மிகவும் நம்பத் தகுந்த நிகழ்ச்சிகளின் பதிவாக இருந்து, அவற்றை எல்லாம் நமக்குப் பாதுகாத்து அளித்து, பயன்படுவ தாக உள்ளது. கவி-கர்ணபூர் (கவிகளின் காதணி) என்னும் பட்டப்பெயர் வழங்கப் பெற்ற பரமானந்த ஸேன், சைதன்னி யரின் சீடர் ஒருவரின் கடைசிப் புதல்வர். அவர் தமது பரம குருவின் வாழ்க்கையைப் பற்றி ஒரு நாடக நூலை இயற்றினர். **சைதன்ய-சந்த்ரோதயம்** என்பது அதன் பெயர். ஓர் இதிகாச காவியத்தையும் அவர் இயற்றினர். அதற்குச் **சைதன்ய - சரிதாம்ருதம்** என்று பெயர். இவை இரண்டும் முறையே 1538 லும், 1542 லும். எழுதி முடிக்கப்பட்டன. அந்தக் கவி இந்தப் பொருள் பற்றி எழுத முயன்ற மூன்றுவது

முயற்சி சைதன்னியரும் அவரது சீடர்களும் உபதேசித்த சமய வழியைப் பின்பற்றியவர்களுள் முக்கியமான சிலரின் பெயர்-அட்டவணை. இந்த நூல் 1545ல் எழுதப்பட்டது.

பிருந்தாவன தாஸ் எழுதிய **சைதன்ய-மங்கள்** என்னும் நூலே சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் குறித்து வங்காளி மொழியில் முதன் முதலாக எழுதப்பட்ட நூலாகும். **சைதன்ய - பாகவதம்** என்றும் அது பலரால் வழங்கப் படுகிறது. பலருக்கும் நன்கு தெரிந்த பெயர் அதுவே. அது ஒரு நீண்ட வாழ்க்கை வரலாற்றுக் காவியம். மூன்று பகுதி களாகவும் (கண்டங்கள்), ஐம்பத்திரண்டு கூறுகளாகவும் (அத்தியர்யங்கள்) அது பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. சைதன்ய-மங்கள் என்னும் பெயரைப் பார்த்தால், பரம்பரையாக வழங்கும் புராணக் கதைகளைப் பற்றிய வரலாற்றுக் காவியங் களைப் போலவே, அதுவும் சுரத்தோடு ஓதப்படுவதற்காகவும், இசையோடு பாடப்படுவதற்காகவும், இயற்றப்பட்டது என்றே தோன்றுகிறது. பிருந்தாவன தாசரின் காவியம், தோன்றிய நாள் முதற்கொண்டே வெற்றிகரமாக ஏற்கப் பட்டது; நாட்கள் பல சென்றும், அதன் மீது மக்களுக்கு இருந்த விருப்பம் குறையவில்லை. அதன் மற்ரெரு பெயர் **சைதன்ய - பாகவதம்** என்று பார்த்தோம். கண்ணபிரானை வணங்கும் வழிபாட்டோடு **பாகவதம்** தொடர்புடையதாக இருப்பது போலவே, சைதன்னிய வழிபாட்டோடு இந்த நூல் தொடர்புடையதாக உள்ளது என்பதை இப் பெயர் குறிக் கிறது. சைதன்னியரின் அண்டைவீட்டுக்காரரும், அவருக்கு வயதில் மூத்தவரும், குடும்ப நண்பரும், அவருடைய சமயத்தை முதலில் தழுவிய இருவரில் ஒருவருமான, ஸ்ரீவாஸ பண்டி தரின் மருமகனின் மகனே பிருந்தாவன தாசர். இள வயதின ரான பிருந்தாவனர் நித்தியானந்தரின் சீடர் ஆனுர். அவர் சொற்படி, தமது காவியத்தை இயற்றினுர். அதற்குத் தேவை யான செய்திகள் அனைத்தும் நித்தியானந்தரிடமிருந்தும், அத்துவைதரிடமிருந்தும், சைதன்னியரோடு நெருங்கிப் பழகிய சீடர்கள் வேறு சிலரிடமிருந்தும், பெறப்பட்டன. அக்காலத்துச் செய்திகளைப் பதிவு செய்துள்ள ஆதார நூலாகவும் அது நமது பாராட்டுக்கு உரியது. கவி, தமது மனம் செல்லும் போக்கில் சில கருத்துக்களை ஒரு புறமாகக் கொள்கிருர். ஒருசில வேளை களில் தமது பொறுமையை இழந்து ஏதோ கூறுகிருர். அவற்றை எல்லாம் ஒதுக்கிவிட்டுப் பார்ப்போமானுல், அதன் சிறப்பை நாம் மறுக்க முடியாது. அது எப்போது இயற்றப் பட்டது என்பது நிச்சயமாகத் தெரியவில்லை. சைதன்னியரின் வாழ்நாள் எப்பொழுது முடிவடைந்தது என்பதைப் பற்றியும்

யாதொரு குறிப்பும் இல்லை. அதுபோலவே, அவர் காலமான பின்பும் உயிரோடிருந்த நித்தியானந்தரும், அத்துவைதரும், எப்பொழுது காலமானார்கள் என்பதைப் பற்றியும் எக் குறிப்பும் இல்லை. அந்த நூல் சைதன்னியர் உயிரோடிருக்கும் போதே தொடங்கப்பட்டது என்றும், அவர் இறந்ததற்குச் சற்றே பின்பும், நித்தியானந்தரின் மகன் பிறப்பதற்கு முன்பும், எழுதி முடிந்தது என்றும், எண்ணுவது தவறாகாது. ஆகவே, பிருந்தாவனர் இயற்றிய நூல் ஏறக்குறையப் 1540 வாக்கில் எழுதி முடிந்தது என்று கொள்ளலாம்.

பிருந்தாவன தாஸ் ஓர் உண்மைக் கவி. ஆதலால், தமது காவியம் வரலாற்றுக் காவியமாக இருந்தபோதிலும், சுவை பொருந்திய தனிநிலைச் செய்யுள்-பகுதிகளை அதில் அமைக்காமல் அவரால் எப்படி இருக்கமுடியும்? கடவுளின்மீது அவருக்கு இருந்த மனம் நிறைந்த பக்தியும், உற்சாகமாகப் பாடவேண்டும் என்னும் கருத்தும், அவருடைய கவிதை நடைக்கு ஒரு தனி ஒளியை அளித்தன. ஆகவே, சமயக் கோட்பாடுகளை வெளியிடும்போதும்கூட அவரது கவிதை சிறுமை நிலையை அடையவில்லை; அம் மெருகு அதை உயர் நிலையில் வைத்துக் காப்பாற்றுகிறது. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், சைதன்னியர் பிறப்பதற்குச் சற்றே முந்திய காலத்தில், மேற்கு வங்காளத்தில், அதன் சமூகச் சூழ்நிலைகள் எவ்வாறு இருந்தன என்பதைப் பற்றிய செய்திகளையும் அந்தக் காவியம், போகிற போக்கில், நமக்கு அறிவிக்கிறது.

பிருந்தாவன தாஸ் சைதன்னியரைச் சித்திரித்துக் காட்டும் காட்சி ஓர் உயிரோவியமாக விளங்குகிறது. சைதன்னியர் உண்மையாகவே வாழ்ந்த ஓர் உயிருள்ள மனிதர் என்று நம்மை நினைக்கச் செய்கிறது. புராணக் கதைகள், நாடோடிக் கதைகள், ஆகியவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டு வரும், அக் காலத்தில் இயற்றப்பட்ட மற்ற மங்கள காவியங்களில் வரும் கதைப் பாத்திரங்கள் எல்லாம் உயிரற்றும், நிறமற்றும், அச்சில் ஒன்று போல் வார்த்த படிவங்களைப் போலவும், செயற்கைப் பொம்மைகளைப் போலவுமே, காணப்படுகின்றன. அவ்வாறு இல்லாமல், இந்தக் காவியம் நமது மனத்தைக் குளிர்விக்கிறது.

அதற்கு அடுத்தபடியாக முக்கியமான வரலாற்றுக் காவியம் என்று கூறத்தக்கது கிருஷ்ணதாஸ் கவிராஜ் இயற்றிய **சைதன்ய சரிதாம்ருதம்** என்பது. சைதன்னியரின் வாழ்க்கை என்னும் ஆராவமுது என்பது இதன் பொருள். சைதன்னியரைப் பற்றியும், அவர் வெளியிட்ட சமயத்தைப் பற்றியும்,

கூறும் மற்றெல்லா நூல்களேயும் விட அது ஒருவகையில் சிறந்தது, என்று கூறலாம். சைதன்னியரைப் பற்றியும் வைணவ சமயத்தைப் பற்றியும் தாமோதர சொரூபர் வெளி யிட்டவையாயும், பிருந்தாவனத்தில் வாழ்ந்த சனுதனரும், ரூபரும், மற்ற வைணவத் தலேவர்களும் ஒப்புக்கொண்டவை யாயும், உள்ள அணியிலக்கண-தத்துவக் கோட்பாடுகள் பலவும் அதில் காணப்படுகின்றன. சிறு வயதிலேயே கிருஷ்ண தாசர் தம் வீட்டைவிட்டு வெளியேறினர். பிருந்தா வனத்தில் ஒரு வைணவத் துறவியாக வாழ்ந்துவந்தார். சனுதனர் நிறுவிய மதன-கோபாலன் என்னும் தெய்வம் அமர்ந்திருந்த திருக் கோயிலில் அவர் பணிவிடை புரிந்திருக் கலாம் என்று தோன்றுகிறது. ரூபரின் கடைசிக் காலத்திலும், இரகுநாத தாசரின் கடைசி நாட்களிலும், அவர்களுக்குக் குற்றேவல் செய்யும் பணியாளராக அவர் இருந்துவந்தார். அவர்களேப் போலவே, கிருஷ்ணதாசரும் விஷ்ணு மட்டுமே தனித்து எழுந்தருளிய அவதாரமே சைதன்னியர் என்று கருத வில்லே. பிருந்தாவன தாசர் அவரைத் தனித்துத் தோன்றிய அவதாரம் என்றே கருதிவந்தார். தமக்கு முந்திய பிருந்தாவன தாசரைப் போல அன்றி, கிருஷ்ணதாசர் வடமொழியை நன்கு பயின்றவர். பிருந்தாவனத்திலே அவர் சனுதனர், ரூபர், இரகுநாதர், ஆகியோர்களோடும், மற்ற முதிய வைணவத் தலேவர்களோடும், நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்தார் என்பதை முன்னுல் பார்த்தோம். பிருந்தாவன-தாசரைப் போலவே, அவரும் நித்தியானந்தரின் கொள்கைகளேப் பின் பற்றிவந்தார். பிருந்தாவனத்து முதிய வைணவர்களில் கிருஷ்ணதாசரும் ஒருவர், ஆதலால் அவர், 'கிருஷ்ணனும் இராதையும் ஒருசேர ஒரே உடலில் எழுந்தருளிய அவதாரமே சைதன்னியர்;' ஆகையால், அவரே நிரம்பிய முற்று முழு அவதாரம் என்று ஒப்பிவந்தார். தமது குருவின் வாழ்க்கை யைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த இந்த மனநிலேயை அடிப்படை யாக வைத்தேதான் அவர் தமது நூலே எழுதியிருக்கிருர். கிருஷ்ணதாசரின் காவியத்தை வாழ்க்கை வரலாறு என்ற தரத்தில் வைத்து மதிப்பிட்டாலுமே, அது ஓர் உயர்ந்த இடம் பெறத் தக்கது. ஏனென்ருல், தாம் கூறும் ஒவ்வொன்றுக்கும் அவர் சான்று காட்டத் தவறுவதில்லே. அந் நூல் வெறும் வாழ்க்கை வரலாற்றுக் காவியம் மட்டும் அன்று; **சைதன்ய கர்ணும்ருதம்** என்பது வைணவ மதத்தின் சுருக்கம், சாரம் என்றே அதைக் கூறலாம். அம் மதத்தைப் பற்றி மறைஞான முறையிலும் தத்துவஞான முறையிலும் ஆராய்ந்து, அக் கருத் துக்களேத் தெளிவாக வெளியிடும் நூலாகவும் அது உள்ளது.

அந்த நூல் எப்பொழுது எழுதப்பட்டது என்பது உறுதியாகத் தெரியவில்லை. சில பிரதிகளில் அது 1616 ல் எழுதப்பட்ட தாகக் காணப்படுகிறது. ஆனால், அவ்வளவு பிந்திய காலத்தில் அது எழுதப்பட்டது என்பதைப் பல காரணங்களால் நம்மால் ஒப்ப முடிவதில்லை. கிருஷ்ண தாசர் தமது காவியத்தை எழுதி முடித்த காலத்தில் இரகுநாத தாசர் உயிரோடிருந்த தாகத் தெரிகிறது. அந் நூல் எழுதப்பட்டிருக்கக் கூடிய காலம் 1575க்கும் 1595க்கும் இடையே எப்பொழுதாகவேனும் இருக்கலாம்.

கிருஷ்ணதாஸ் வடமொழியில் கரைகண்ட புலமை வாய்ந் தவர். அவர் பல வடமொழி நூல்களை இயற்றியிருக்கிறார். அவற்றுள் ஒன்று மிக விரிவாக எழுதப்பட்ட இதிகாச காவியம். அதன் பெயர் **கோவிந்தலீலாம்ருதம்** என்பது. கோவிந்தரின் திருவிளையாடல் என்னும் ஆராவமுதம் என்பது அதன் பொருள். அது இராதை, கண்ணன், ஆகிய இருவரின் கதையைக் கூறுகிறது. அவர் எழுதிய காவியங்களில் எல்லாம் தலைசிறந்ததாக உள்ளது **சைதன்ய சரிதாம்ருதம்** என்பது. அவர் வயது மிக்க முது கிழவர் ஆனபிறகே அது எழுதப் பட்டது. முன்னால் நாம் சொல்லியபடி, சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றை வங்காளி மொழியில் கூறுவதாக உள்ள இந்த நூல் மிகவும் அற்புதமாக அமைந்திருக்கிறது. இந்தத் துறையில் வங்காளி மொழியில் அதுவரை எழுதப் பட்ட நூல்கள் எல்லாவற்றிலும் இதுவே மிக்க புலமை வாய்ந்தது. ஆயினும், வைணவக் கோட்பாட்டிற்கு அடிப் படையாக உள்ள தன்-அடக்கம் இல்லாத இடமே அதில் கிடையாது. சைதன்னியரின் இளமைப் பருவ வாழ்க்கையைப் பற்றிப் பிருந்தாவன தாசர் மிக விரிவாகவும் நிரம்பவும் கூறியிருக்கிறார். கிருஷ்ணதாசர் கூறியது மிகச் சுருக்கமாகவே உள்ளது. தமக்கு முந்திய ஆசிரியரின் நூல் தமது நூலால் புறக்கணிக்கப் படலாகாது என்பதைக் கருதியே அவர் இவ்வாறு செய்தார். சைதன்னியரின் வாழ்க்கையின் கடைசிப் பதினெட்டு ஆண்டுகளைப் பற்றிச் சுருக்கிக் கூறாமல், மிக விரிவாகவும், எல்லா விவரங்களையும் காட்டுவதாகவும், அவர் அமைத்திருக்கிறார். அவருக்கு முற்பட்டு வாழ்ந்தவர்களில் ஒருவரேனும் அந்தப் பகுதியைக் கூறாதிருந்ததே இவ் விரிவுக் குக் காரணம். சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கூறும் நூலாக மட்டும் பார்த்தாலும், **சைதன்யாம்ருதம்** தனிச் சிறப்பு உடையது. அந்த ஆசான் பல இடங்களுக்கும் சென்று மீண்ட பயணங்களைப் பற்றிய செய்திகள் அதில் நிறையக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. கிருஷ்ண தாசரோடு சம

காலத்தில் வாழ்ந்த மற்றவர்களுக்கு உள்ள சொல்-திறனைக் காட்டிலும் கிருஷ்ணதாசரின் சொல்திறன் மிகவும் மேம்பட்டது. அக் காலச் சொல்வழக்கைக் காட்டிலும் அவரது நடை மிகவும் முற்பட்டதாக இருந்தது. உரைநடையை மிக எளிதாகவும் அழுத்தத்தோடும் அவர் எழுதியதுபோலவே, அவ்வளவு எளிதாகவும் அழுத்தத்தோடும் கவிதைகளையும் அவர் இயற்றிவந்தார். இவற்றை எல்லாம் பார்க்கும்போது, வரலாருகக் கருதினும், சிந்தனை நூலாகக் கருதினும், கிருஷ்ணதாசரின் சைதன்னிய சரிதை புதிய இந்திய இலக்கியத்தில் சிறந்து விளங்கும் காவியமாகக் கருதத்தக்கது.

பதினும் நூற்ருண்டின் தொடக்கப்பகுதியில் வாழ்ந்தவர்களும் தனிநிலைச் செய்யுள்களை எழுதியவர்களுமான கவிகளில் லோசனர்என்பவரும் மிகப் புகழ்பெற்றவர். சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாறு ஒன்றையும் அவர் எழுதியிருக்கிருர். அந் நூலின் பெயர் **சைதன்ய மங்கள்** என்பது. முராரி குப்தர் எழுதிய வடமொழிக் காவியம் ஒன்றையே அது பெரும்பான்மையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. புராணங்கள் எல்லாம் எந்தப் பாணியில் தொடங்குகின்றனவோ அதே பாணியில் தான் லோசனருடைய காவியமும் தொடங்குகிறது. மற்றப்படி எல்லாம் வரலாற்றுக் காவியங்கள் எம் முறையில் எழுதப்பட்டுவந்தனவோ அம் முறையிலேயே அதன் கட்டுக்கோப்பும் அமைந்திருக்கிறது. அந்தக் காவியத்தில் கவிதைச் சுவை ததும்பும் தனிநிலைச் செய்யுட்பகுதிகள் எங்கும் நிரம்பிக் காண்கின்றன. என்றுலும், சைதன்னியரைப் பற்றிய வேறு எல்லா வரலாற்றுக் காவியங்களைக் காட்டிலும் மிக நெடுங் காலம், அது மக்களால் விரும்பி வரவேற்கப்பட்டுவந்தது.

வைணவ சமயச் சார்புள்ள, மிக அழகான, சில தனிநிலைச் செய்யுள்களை லோசனர் இயற்றியிருக்கிருர். தாமாலிக் கவிதைகள், பாட்டுக்கள், ஆகியவற்றைப் பாடும் வழக்கத்தைத் தொடங்கிவைத்தவர் அவர்தாம். அப்படிப்பட்ட பாட்டுக்கள், மக்கள் மிகவும் விரும்பிய துள்ளல் ஓசை நிரம்பிய சந்தங்களில் எழுதப்பட்டன. அவற்றின் நடையும் வழுக்கள் இன்றிச் செவ்வியதாக இருந்தது. அவை பெண்களுக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தன. பெண்கள் பாடிவந்த பாடல் துறையிலிருந்தே அவை யாவும் முதன்முதலாக எழுந்தன. அந்தப் பாடல்களில் பொதுவாகக் காணப்பட்ட கதைப் பகுதிகள் கண்ணன்; ஆயர்குலப் பெண்கள், ஆகியோரின் காதல் நிகழ்ச்சிகளை மட்டுமே கூறுபவையாகப் பெரும்பான்மையும் இருந்தன. சைதன்னியரைப் பற்றிய பாடல்கள் சிலவற்றிலும் லோசனர் தாமாலி முறையையே பின்பற்றினுர். லோசனரின்

குருவான நரஹரிதாஸ் சர்க்கார் என்பவர் சைதன்னியரின் வழிபாட்டை ஆதியில் தொடங்கிவைத்தவர்களில் ஒருவர் என்பது நினைவிலிருக்கலாம். லோசனர் ஒருசில மறைஞானப் பாடல்களையும் இயற்றியிருக்கிறார். தாமாலி முறையில் வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட மறைஞானப் பாடல் ஒன்றின் மொழிபெயர்ப்புப் பின்வருமாறு.

> விரஜ நாட்டில் அழகுக் கடலின் அருகில் ஆனந்த ஆற்றின் வெள்ளம் பெருகி ஓடுகிறது. கரையின் அருகில் ஒரு சிற்றலை வந்தது; கோராவின்[1] உடலைத் தொட்டது. அது ஓர் அன்புப் பேரலையாக எழுந்தது. கௌரரின் உடலின்மீது, இரவும் பகலும், அது ஓங்கியும் தணிந்தும் வந்தது. அறிவுத் தொழில்களை எல்லாம் மக்கள் விட்டொழித்தனர்; தவம் செய் துறவியர் தவத்தைத் துறந்தனர். ஒவ்வொருவரும் தம் தம் மனத்தில் அழகின்மீதே பழி சுமத்துகின்றனர். அந்த அழகும் ஆழம் அறிய இயலாத அமுதக் கிணறு. அழகு மிக்க கழுத்தணியைத் தெவிட்டாமல் பார்ப்பது போல், அந்த அழகையும் பார்த்தவண்ணம் இருக்கலாம். மனத்தின் இருளை அது முற்றும் அகற்றுகிறது. காரிருள் சூழ்ந்த உலகின் ஊடாக, நல் இசை போல, ஓர் ஆனந்தப் பேராறு பெருகி ஓடுகிறது. அழகுக் கடலின் ஆனந்த வெள்ளத்தில் பிரபஞ்சம் அனைத்தும் மிதக்கிறது: பதினான்கு உலகங்களும் மிதக்கின்றன. உணவருந்தும்போது ஒருவன் தெய்வத்தை வழிபடுகிறான். பார்க்கும்போது எல்லாம் அவன் மெய்ம்மறந்து பரவசம் ஆகிறான். பேசும்போதோ அவனுக்கு ஒன்றுமே தெரிவதில்லை. அருஞ்செயலைச் செய்ய முனைந்து, எவன் தன்னையே அழித்துவிடுகின்றானோ, அவனே மிகவும் எளிதாகக் கௌரரை அடைகின்றான்—என்று சொல்லுகிறார் லோசனர்.

பதினாறும் நூற்றாண்டில் சைதன்னியரைப் பற்றி எழுதப்பட்ட வரலாற்று நூல்களில் இரண்டு மட்டும் குறிப்பாகக் கூறத்தக்கவை. அவற்றுள் ஒன்று சூடாமணி-தாசர் எழுதியது. அவர் நித்தியானந்தர் காட்டிய வழியைப் பின்பற்றியவர்களின் சீடர்களுள் ஒருவர். அவர் எழுதிய நூலின் பெயர் **கௌராங்க விஜயம்** என்பது. சைதன்னியர், நித்தியானந்தர், ஆகியோரின்

---

1. இச் சொல்லுக்கு வெண்ணிற மேனியை உடையவன் என்பது பொருள். இது இங்குக் கௌராங்கரைக் (அதாவது சைதன்னியரை) குறிக்கிறது.

இளமைப் பருவத்தைப் பற்றிப் பிற நூல்கள் ஒன்றிலும் காணப்படாத முக்கியமான செய்தி விவரங்கள் அதில் அகப் படுகின்றன. அதில் கூறப்பட்டுள்ள வரலாற்றின் போக்கும் நன்றாயிருக்கிறது. அந்தக் காவியம் 1560 க்கு முன்னமேயே எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு நூல் ஜயானந்தர் எழுதிய **சைதன்ய-மங்கள்** என்பது. ஜயானந்தர் தென்மேற்கு வங்காளத்தைச் சார்ந்தவர். அவருடைய நூல் அந்தப் பகுதியில் உள்ளவர்களுக்கு மட்டுமே தெரிந்த நூல்; மற்றப் பகுதியில் உள்ளவர்களுக்குப் பெரும்பான்மையும் தெரியாதது. ஜயானந்தரின் தந்தை, சைதன்னிய சமயத்தை மிகத் தீவிரமாகப் பின் பற்றிவந்தவர்களில் ஒருவரான சுதாதர பண்டிதரின் சீடர். ஆகவே, அவர் சூடாமணி தாசரோடு சமகாலத்தில் வாழ்ந் தவர்; அவருக்கு வயதில் இளையவர். ஜயானந்தர், தமது காவியத்தின் முகவுரையாக அமைத்த பகுதியில், அந்தத் துறையில் தமக்கு முற்பட்டவர்களின் பெயர்களைக் குறிப்பிடு கிறார். அவ்வாறு நூல்களை இயற்றியவர்களுள் பிருந்தாவன-தாசர் இயற்றிய நூலின் பெயர் மட்டுமே நமக்குத் தெரியும். ஜயானந்தர் இயற்றிய **சைதன்ய-மங்கள்** என்னும் நூல் ஒன்றில் தவிர வேறு எந்த நூலிலும் சைதன்னியர் இறந்த நிகழ்ச்சி கூறப்படவில்லை. அந்தப் பரமகுருவையும் அவருடைய முன் னோர்களையும் பற்றி அதில் வேறு சில செய்திகளும் கூறப் பட்டுள்ளன. அவை முற்றும் உண்மையான செய்திகள் அல்லாமல் இருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது. பதினாறும் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதி வாக்கில் சைதன்னியரைப் பற்றியும், அவரது பெயரோடு இணைந்தும், எத்தனையோ பரம்பரைக் கதைகள் பெருந் திரளாகத் தோன்றி, வளர்ந்து, திரண்டு விட்டன. அந்த நூற்றாண்டு முடிவு பெறுவதற்கு நெடுங் காலத்துக்கு முன்னமேயே புராணங்களில் கூறப்படும் தெய் வங்களுக்கு அளிக்கப்பட்டுவந்த உயர்ந்த பதவியையும் முழுச் சிறப்பையும் சைதன்னியர் பெற்று விட்டார். ஜயானந்தரின் நூல், வைணவ சமயக் கோட்பாடுகளில் உபதேசம் பெற்றவர் களாயும், மரபு முறையில் பக்தி மிக்கவர்களாயும் உள்ளவர் களுக்காக எழுதப்பட்டது அன்று; சமயக் கோட்பாடுகளைப் பற்றிய விளக்கங்கள் எவற்றையுமே கற்க விரும்பாமல், பரம குருவின் வாழ்க்கை வரலாறுகளையும் அவரைப் பற்றிய செய்திகளையும் அறிவதில் மட்டுமே கருத்துக் கொண்ட சாமானிய மக்களின் பொருட்டே அது எழுதப்பட்டது. ஆதலால்தான் சைதன்னியரைப் பற்றிய தமது வரலாற்றுக் காவியத்தில் துருவன் கதை, ஜட-பரதன் கதை, இந்திரத்

யும்னன் கதை, போன்ற மிக நீண்ட புராணக் கதைகளையும் ஜயானந்தர் சேர்த்திருக்கிறார். பிருந்தாவன தாசரின் காவியத்தைப் போல் ஜயானந்தரின் காவியம் அவ்வளவு உள்ளத்தைத் தொடுவதும் இல்லை; தொடுவதால் எழும் உண்மை நயம் உடையதும் இல்லை. ஆனால் அதில் அவரது பக்தியும் தீவிரமான கருத்தின் மிகுதியும் நன்கு புலப்படுகின்றன. ஆழ்ந்த ஆன்மிக உண்மையாலும் சிறந்த பக்தியாலும் கிளர்ச்சியுற்று, செவ்விய நடையில் அழகாக அமைந்திருக்கும் பகுதிகளையும் அதில் காணுவது அரிதன்று.

அடுத்த நூற்றாண்டுகளில் சைதன்னியரது வாழ்க்கையைப் பற்றிய சிறிய நூல்கள் ஒருசில எழுதப்பட்டன. அவற்றுள் ஒன்றை இங்கே குறிப்பிடலாம். அது பிரேமதாசரால் எழுதப்பட்ட **சைதன்ய சந்த்ரோதயகௌமுதி** என்னும் நூல். சைதன்னியர் என்னும் சந்திரன் உதித்தெழுந்து பொழியும் நிலவு என்பது இப்பெயரின் பொருள். பரமானந்த ஸேன் வட மொழியில் எழுதிய **சைதன்ய சந்த்ரோதயம்** என்னும் நாடகத்தைத் தழுவி, வங்காளி மொழியில், செய்யுள் வடிவத்தில், இயற்றப்பட்ட நூலே இது. பகீரத பந்து எழுதிய **சைதன்ய-ஸம்ஹிதா** என்னும் வேறொரு நூல் இதைக் காட்டிலும் மிகச் சிறியது. ஆகம நூல்களும், தாந்திரிக நூல்களும், இயற்றப்பட்டுள்ள முறையிலேயே அது எழுதப்பட்டுள்ளது. அதாவது, சிவன் தமது மனைவிக்குக் கூறுவதுபோல் அது அமைந்திருக்கிறது.

அந்த நூற்றாண்டு முடிவடைவதற்கு முன்னமேயே, சைதன்னியர் ஒரு தெய்வம் என்பது மறுக்கொணா உண்மை என்றே பலரும் கருதி, ஒப்புக்கொண்டுவந்தனர். ஆதலால், பொதுமக்கள் திரளாகக் கூடக் கூடிய இடங்களில் வரலாற்றுக் காவியங்கள் (வைணவ சமயத்தைச் சார்ந்தவையாயினும், பிற மதங்களைச் சார்ந்தவையாயினும்) ஓதப்பட்டோ, பாடப்பட்டோ வந்த போதெல்லாம், தொடக்கத்தில் சைதன்னியரைக் குறித்து ஒரு தோத்திர விண்ணப்பப் பாடல் தவறாமல் பாடப்பட்டுவந்தது. பதினாறும் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும், அதற்குப் பின்னரும், பலகாலும் இயற்றப்பட்ட பாஞ்சாலிக் காவியங்களின் 'வந்தனைப்' பகுதிகளில் எல்லாம் அந்தப் பரம குருவைப் பற்றிய புதிய விஷயங்கள் (சரித்திர ஆதாரமுள்ளவையும் பரம்பரைக் கற்பனைகளாக உள்ளவையுமாக) பலவற்றைக் காண்கிறோம். கீர்த்தனைப் பாடல்கள் பாடப்பட்ட இசை நிகழ்ச்சிகளின் போதெல்லாம், அந் நிகழ்ச்சிகளின் தொடக்கத்தில் அந்த அந்த விஷயத்துக்கோ சந்தர்ப்பத்துக்கோ பொருத்தமான பாடல்கள் முதலில் பாடப்பட்டுவந்தன.

அத்தகைய பாடல்களுக்குக் 'கௌர-சந்த்ரிகா' (கௌராங்கர் என்னும் சந்திரனைச் சார்ந்தவை என்பது இச் சொல்லின் பொருள்) என்ற பெயர் வழங்கி வந்தது.

நித்தியானந்தரின் வாழ்க்கை வரலாற்றை மட்டும் தனியாக ஒருவரும் எழுதவில்லை. சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைப் பற்றிப் பதினாறும் நூற்றாண்டில் எழுதப் பட்டவை யாவும் நித்தியானந்தரின் சிடர்களாலோ, அல்லது சிடர்களின் சிடர்களாலோதான், எழுதப்பட்டன. நித்தியானந் தரின் வாழ்க்கையையும் அவர் செய்துவந்த காரியங்களையும் பற்றிய முக்கியமான, அவசியமான, செய்திகள் அனைத்தும் இவ்வகை நூல்களில்தான் அடங்கியிருக்கின்றன. ஆனால், அத்துவைதரின் வாழ்க்கையையும் அவரது செயல்களையும் பற்றிச் சிறிய காவியங்களும் பெரிய காவியங்களும் ஒரு சில எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. அந் நூல்கள் வடமொழியிலும் வங்காளி மொழியிலும் உள்ளன. ஆயினும், இந் நூல்கள் எல்லாம் உண்மையாகவே அக்காலத்தில்தான் ஐயமின்றி எழுதப்பட்டன என்று ஒப்புக்கொள்ளுவதற்கில்லை. அத்துவை தருடைய இளைய மனைவியாகிய சீதையையும் அவளுடைய துணைவியர் இருவரையும் புகழ்ந்து, அவர்களுடைய ஆன் மிகப் பெருமையையும் சிறப்பையும் விவரமாகக் கூறும் வங்காளி நூல்கள் சில உள்ளன. அவை அளவில் சிறியவை; அந் நூல்களைப் பற்றியும் இதே ஐயப்பாடுதான்; அவற்றைப் பற்றிய ஐயப்பாடு இன்னும் சற்றே அதிகம் என்று கூறுவது கூடப் பொருந்தும்.

பதினாறும் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பத்து ஆண்டுக் காலத் திலும், அதற்கு அடுத்த நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பத்து ஆண்டுக் காலத்திலும், வங்காளத்தில் வைணவ இயக்கம் புதிய வலிமை பெற்று முன்னேறிற்று. ஸ்ரீனிவாச ஆசாரியர்; நரோத்தம (தத்த) தாஸ், சியாமானந்த தாஸ் (இவர் 1630ல் காலமானார்), என்னும் மூவர் இத் துறையில் காட்டிவந்த ஊக்கமே இதற்குக் காரணம். இவர்கள் பிருந்தாவனத்தில் பயிற்சி பெற்றவர்கள். அக்காலத்தில் அங்கே தலைமைப் பதவியில் வீற்றிருந்த ஜீவ கோசுவாமி என்பவரிடமிருந்து தங்கள் பிருந்தாவனச் சமயக் கோட்பாடுகளை வங்காளம் முழுதும் பரப்பவேண்டும் என்ற கட்டளை பெற்றவர்கள். சீனிவாசர் மேற்கு வங்காளத்தில் மட்டுமே தீவிரமாக அக் கோட்பாடுகளைப் பரப்பி வந்தார். நரோத்தமர், செல்வம் மிக்க குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். அந்தக் குடும்பத்தினருக்குக் கௌடத்தில் அரசியல் துறையோடும் சில தொடர்புகள் இருந்தன. அவரை ஒரு மதபோதகர் என்று கருதுவதைவிட,

ஒடுங்கி வாழ்ந்த மறைஞானத் துறவி என்று கூறுவதே பொருந்தும். அவருடைய செல்வாக்கும் புகழும் வடக்கு வங்காளத்திலும் நடு வங்காளத்திலும் மட்டும் அடங்கிக் கிடக்கவில்லை; வெளியிலும் பரவியிருந்தன. அம் மூவரிலும் பொதுமக்கள் பெரும்பான்மையோரின் மனத்தில் இடம் பெற்றவர் அவரே. சியாமானந்தர் ஜார்க்கண்டைச் சார்ந்தவர். அந்தப் பிரதேசத்தில் அந்தச் சமயத்தைப் பரப்புவதற்கு மிகவும் முயன்றவர்கள் (மேற்கூறிய மூன்று தலைவர்களைத் தவிர), நித்தியானந்தரின் இளைய மனைவியான ஜானவை என்பவரும், நித்தியானந்தரின் மூத்த மனைவியின் மகனான வீரபத்திரனும் (வீரசந்திரன் என்றும் இவன் வழங்கப் படுகிறான்). அவர்களே வங்காள வைணவர்களின் மேன்மை யான தலைவர்கள். வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்கள் பலவற்றில் வங்காளத்தில் இவர்களும் வேறு முக்கியமான வைணவர் களும் செய்துவந்த அருஞ்செயல்களைப் பற்றிக் கூறப்பட்டிருக் கிறது. இந் நூல்கள் பாடுவதற்கான தனிநிலைச் செய்யுள் வடிவில் இன்றி, படிக்கக் கூடிய முறையில் எழுதப்பட்டவை. இவை பதினேழாம், பதினெட்டாம், நூற்றாண்டுகளைச் சார்ந்தவை.

காலம் செல்லச் செல்ல, சமயத் துறையில் பிருந்தாவன வைணவக் குழுவின் செல்வாக்கு மேலும் மேலும் மிகுந்து வந்தது. ஆதலால், பதினேழாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க வாக்கில், நித்தியானந்தர், அத்துவைதர், ஆகியோரின் மனைவி யரும் மக்களும், சைதன்னியரைப் பின்பற்றியவர்களுள் முக்கியமாக உள்ள வேறு சிலரின் சந்ததியாரும், குரவர்களாக இருந்த வங்காள வைணவ சமயக் குழுவின் செல்வாக்கும், அதற்கு இருந்த ஊக்கமும், அதிகாரமும், மறையத் தொடங்கின. உயிர் பெற்று, வாழும் மதமாக வளர்ந்து வந்த சமயம் பிருந்தாவன கோசுவாமிகளின் போதனைகளின் கீழ் அகப் பட்டுத் திணறி மூச்சுமுட்டிப் போயிற்று. தெய்வத்தை நாடி வழிபட முயலும் ஒவ்வொருவனின் ஒழுக்க வழக்கங்களும், அவன் தெய்வத்தை அடைய முயலும் வழிகளும், அந்தப் போதனைகளின் படியே இம்மியும் பிசகாமல் இருக்கவேண்டிய தாயிற்று. உண்மையில், கடவுளை அடைவதற்குரிய வழி காட்டியாக இருக்க வேண்டிய ஆசான் இப்போது கடவுளின் பிரதிநிதியாக மாறினார். இறுதியில், கடவுளுக்கும் மனிதனுக் கும் இடையே இட்ட திரையைப்போல், குறுக்கே நிற்பவராக ஆகி, பலகாலும் கடவுளை மறைப்பவராகவே ஆகிவிட்டார். பரம குருவின் பதவியும் பரம்பரையில் இறங்க வேண்டும் என்னும் ஏற்பாடும் பிறந்துவிட்டது.

அப்படியும், வங்காள நாட்டு வைணவக் குழு, அடியோடு அழிந்து போகவில்லை. தாந்திரக் கொள்கைகள் அதில் கலந்தன. பிருந்தாவன கோசுவாமிகள் அந்தக் கலப்பை ஒப்புக்கொள்ளவில்லை. ஆதலால், அச் சமயம் தலை மறைந்து, பொந்தில் வாழ்வதுபோல், வாழவேண்டிய தாயிற்று. அதைப் பின்பற்றியவர்களுக்கு வடமொழிப் பயிற்சியில் யாதொரு கருத்தும் இல்லை. பிராந்தியப் பேச்சு மொழியிலேயே அவர்கள் எழுதிவந்தார்கள். அக் காலத்தில் அவர்களுடைய நன்மதிப்பை மிகவும் பெற்றிருந்த நூல், கிருஷ்ணதாசர் எழுதிய **சைதன்ய-சரிதாம்ருதம்** என்பது, கோசுவாமிகள் போதித்து வந்ததாயும், கற்றறிந்தோரே உணரக் கூடியதாயும், இருந்த இறையியல் எனப்படும் வேதாந்தக் கொள்கைகளையும் மறைஞானக் கொள்கைகளையும் அது இணைத்து ஒன்றுக்க முயன்றது. வங்காள வைணவக் குழு, இவ்வாறு தலைமறைந்து வாழத் தொடங்கியபின் இயற்றிவந்த மறைஞானப் பாடல் களின் உண்மை வடிவங்களே பின் நூற்றுண்டுகளில் எழுதப் பட்டவையான 'பாவுல்கள்' என்பவை என்று கூறலாம். அவற்றில் சூபி சமயக் கலப்பும் சிறிது காணப்படுகிறது. ஆனால், சைதன்னியர் வெளியிட்ட சமயக் கோட்பாடுகளி லேயே சூபி சமயம் சிறிது கலந்துதானே இருந்தது? அவர் தமது மதத்தை நவத்துவீபத்தில் வெளியிட்டபோது அவருக்கு வலதுகையைப் போல இருந்து துணைபுரிந்தவர் ஹரிதாஸ் என்பவர். அவர் வைணவ சமயத்தைத் தழுவுவதற்கு முன்னர், சூபி சமயப் பற்றுள்ளவராக இருந்தார். சனாதன ருக்கும் ரூபருக்கும் கூடச் சூபி சமயக் கோட்பாடுகள் தெரி யாதவை அல்ல.

9.

வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களும் வரலாற்றுக் கவிதைகளும்

நமக்குக் கிடைத்துள்ள சான்றுகளை எல்லாம் பார்க்கும்போது, வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுட்பாடல்கள்—அதாவது கண்ணன், இராதை, ஆகியோரின் காதலைக் கூறும் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்கள்—கௌட நாட்டின் அரச சபையில் பற்பல வகையான அலுவல்களைப் பார்த்து வந்த வங்காளக் கவிகளால் எழுதப்பட்டவை என்பது தெரிகிறது. அக் காலத்தில் கௌட நாட்டுக்கும் மிதிலைக்கும் இடையே நேர்முகமான அரசியல் தொடர்பும் பண்பாட்டுத் தொடர்பும் இருந்தன. அந்தக் காலத்தில் மிதிலை, முஸ்லிம் மன்னர்களின் நேர் ஆட்சியின்கீழ் இருக்கவில்லை. ஆதலால், வங்காளத்தில் வாழ்ந்த புலவர்கள் அந் நாட்டுக் கல்வியை நாடிச் செல்வது வழக்கமாயிருந்தது. மிதிலை நாட்டில் வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களைப் பாடும் மரபு, விட்டுப் போகாமல், ஏறக்குறைய இரண்டு நூற்றாண்டுக் காலமாகத் தொடர்ந்து வந்திருந்தது. அக் காரணத்தால், வங்காள நாட்டுக் கவிதை, தனிநிலைச் செய்யுள் போக்காகக் திரும்பும் அளவுக்கு அது ஒரு புத்துணர்ச்சியைக் கொடுக்கக் கூடியது என்று எதிர்பார்த்ததும் நியாயமே. வங்காள நாட்டு வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களில் நமக்குக் கிடைத்திருப்பவை அனைத்திலும் காலத்தால் முற்பட்டவை பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பத்தாண்டுகள் சிலவற்றில்தான் இயற்றப்பட்டுள்ளவை. ஆயினும், அவை பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் பிற்பாதியில்தான் முதன் முதலாகத் தொடங்கின என்றோ; அல்லது, வித்தியாபதியும், மிதிலையில் அவருக்கு முற்பட்டவர்களும் அவரோடு சம காலத்தில் வாழ்ந்தவர்களுமான கவிகளும், இயற்றிய செய்யுள்களை நிழல்போலப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டவை என்றோ; சொல்வதற்கில்லை. பதின்மூன்றாம் பதினான்காம் நூற்றாண்டுகளில் வைணவ சமயப் பாடல்கள் வங்காளத்தில் அவஹட்ட மொழியில் எழுதப்பட்டன. வங்காள நாட்டிலிருந்து வந்த கவிகள், பதினைந்தாம் பதினாறாம் நூற்றாண்டுகளில், நேபாளத்தில் வைணவ சமயத் தனிநிலைச் செய்யுள்களை எழுதினார்கள்.

பதினாறும் நூற்றாண்டில் மிதிலையில் வங்காள நாட்டுத் தனிநிலைச் செய்யுள்களைப் பற்றித் தெரிந்திருந்தது என்று காட்டும் பல சான்றுகள் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. அந்த நூற்றாண்டுக்கு முன்னரே, வங்காளத்துக்கும் மிதிலைக்கும் இலக்கியத்துறையில் தொடர்பு இருந்துவந்தது. இவ் வளர்ச்சியின் முக்கிய கேந்திர நிலை மிதிலையே யாகும்.

வங்காள நாட்டு வைணவ சமயத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் எல்லாம் வங்காளி மொழியில் மட்டுமே எழுதப்பட்டவை அல்ல. அவற்றின் ஒரு பெரும் பகுதி, அனேகமாக அவற்றின் மொத்தம் என்று சொல்லக் கூடிய பகுதி, பிரஜபுளி மொழியில் எழுதப்பட்டது. அம் மொழியில் உள்ள உயிரெழுத்து மாத்திரைகளை வேண்டியபடி நீட்டவோ குறுக்கவோ முடியும். மாத்திரை அளவால் அமைக்கப்பட்ட அம் மொழியின் யாப்பு வகைகளும், அதில் வழங்கிவந்த பண்டைக் காலச் சொற்களும், அதைக் கட்டுப்படுத்திய மிகக் குறைவான இலக்கண விதிகளும், அதை ஓர் எளிய கருவியாக்கின. நல்ல திறமையும் சிறந்த கல்வியும் பெற்றுள்ள எழுத்தாளர்களுக்கு அது கம்பீரமான ஒலியோடு கூடிய மிக வாய்ப்பான கருவியாகத் தோன்றிற்று. அவர்களுடைய கையருகில் தயாராகவும் அது காத்திருந்தது. வங்காளி மொழியிலோ, அல்லது பிரஜபுளி மொழியிலோ, இயற்றப்பட்ட வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் எல்லாம் பாடல்களே ஆவன. ஆதலால், அவை எப்பொழுதும் இராக தாளங்களோடு கூடியிருந்தன. ஒவ்வொரு பாடலிலும் இரண்டாவது செய்யுள் பல்லவியாகப் பாடப்பட்டுவந்தது. அதன் இரண்டாவது அடி பெரும்பான்மையும் முதலாவது அடியை விடக் குறுகி அமைந்திருந்தது. பாடலை இயற்றிய கவியின் பெயர் கடைசி ஈரடிச் செய்யுளில் பொருத்தப்பட்டிருந்தது. இந்தப் பாடல்கள் பாடப்பட்டு வந்த தனிப்பட்ட இசை முறைக்குக் 'கீர்த்தனம்' என்று பெயர். இம் முறை ஆதிகாலம் முதலே வழக்கில் இருக்கவேண்டும். பதினாறும் நூற்றாண்டின் கடைசி வாக்கில் இது பலவகையான திருத்தங்களைப் பெற்று, வளர்ச்சியுற்று, செம்மைப்பட்டது. இவ்வாறு அமையச் செய்தவர் நரோத்தம தாசர். இராதை, கண்ணன், என்னும் தெய்வங்களையும், சைதன்னியர், நித்தியானந்தர், என்னும் தெய்வங்களையும், ஆகம முறையின்படி நிறுவியபோது, அவர் அதைப் பெரிய திருவிழாவாகக் கொண்டாடினார். அப்போது அப் புதிய கீர்த்தனங்களைப் பாடும் முறை இன்னது என்று பலர் அறியப் பாடிக் காட்டினார்.

பதினேழாம் நூற்றாண்டில் கீர்த்தனங்களை அமைப்பதில் இன்னும் இரண்டு எளிய வகைகள் தோன்றின. இவ் இரண்

டும் நாடோடிப் பாடல்களிலிருந்து பல பகுதிகளை மேற்கொண்டன. ஆயினும், அவற்றின் இறுதி வடிவம் முற்றும் புதிதாகத் தோன்றிற்று. பல கருத்துக்களையும் உணர்ச்சிகளையும் மிக நன்ருக வெளியிடுவதற்கு ஏற்றதாயும், நமது இந்திய நாட்டு இசை மரபில் உள்ளதாயும், அது அமைந்திருந்தது. ஜயதேவரின் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் இசையோடு பொருந்தியிராமல் இருந்திருந்தால், அவை இன்றளவும் தங்கியிருந்திருக்கமாட்டா. அதைப் போலவே, வைணவக் கவிதைகள் எல்லாம், அவற்றைப் பாடும் முறை புது மணம் வீசுவதாக இருந்திராவிட்டால், நெடு நாட்களுக்கு முன்னமேயே, ஆதரிப்பாரின்றி, வழக்கொழிந்து போயிருக்கும். அந்தப் பாடல்களில், எடுத்தல் படுத்தல் ஆகிய செய்யுள்-ஓசையும், பாடல்களின் யாப்பின் அமைப்பும், ஒன்ருேடு ஒன்று ஒட்டியிருந்ததே அப்பாடல்களுக்குத் தனிச் சிறப்பையும் புதுமைத் தோற்றத்தையும் அளித்தது.

இந்தத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள், பாடல்கள், முதலியவை கண்ணன், இராதை, ஆகிய இருவரும் மண வாழ்க்கைக்குப் புறம்பாகக் கொண்டிருந்த கள்ளக் காதலைப் பற்றி மட்டுமே, முழுதும் இல்லாவிட்டாலும் பெரும்பான்மையும், கூறுபவையாக அமைந்துள்ளன. இவற்றில் அடங்கிய பொருளும், இவற்றின் வடிவமும், மிகக் குறுகிய வரையறை உள்ளவை; அதிக வேறுபாடு இல்லாதவை. அச்சில் வார்த்தவைபோல் ஒன்று போல் உள்ளவை. ஆகவே, கவியின் தனித் திறமையை வெளியிடுவதற்கு இவற்றில் அதிக வாய்ப்பு இல்லை. ஆயினும், தொடக்கத்தில் எழுதப்பட்ட பாடல்களின் தனி அடிகள் சிலவும், ஈரடிச் செய்யுள்கள் சிலவும், சில வேளைகளில் காவியம் முழுதுமே, உணர்ச்சியில் உயர்ந்து காண்கின்றன. கண்ணன் மீது இராதை கொண்டிருந்த பெருங் காதல் தீவிரமானது; மற்ற யாவற்றையும் அளிப்பது; தன்னையே அர்ப்பணம் செய்து கொள்வது. அத்தகைய நிலையை ஒரு சிலரால் மட்டுமே உணர்ச்சி வேகத்தோடும், மெய்ம்மையோடும், பாட முடியும். அப்படிப் பாடியவர்கள் அனைவரும் பதினறும் நூற்ருண்டின் தொடக்கப் பகுதியைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள். சைதன்னியரின் சிறந்த உபதேசங்கள் சமயச் சார்பு மிகுந்து, மரபு முறைக்கோட்பாடாகக் குறுகி, ஒரு விறைப்பான சட்டத்துக்குள் அமைத்து ஒடுக்கப்பட்டன. பலரும் ஒப்புதற்கு ஏற்ற வைணவக் கவிதை இன்ன முறையில்தான் அமைந்திருக்கவேண்டும் என்னும் விதிகளை ரூப கோசுவாமியின் நூல்கள் திட்டவட்டமாகக் கூறின. அப்படி எல்லாம் நிகழ்ந்தபோது, வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்டுவந்த தனிநிலைச் செய்யுள்

களுக்கு இறுதிக் காலம் கிட்டிவிட்டது என்று சொல்லலாம். அந்த நூற்றுண்டின் இரண்டாவது பகுதியில் கவிதைத் திறமை வாய்ந்த ஒரு சில ஆசிரியர்கள் தோன்றிய போதிலும், அவர்களுடைய கவிதை முற்காலக் கவிதையின் உயர்வை அடையவில்லை. அதற்கடுத்த நூற்றுண்டில் தோன்றிய வைணவக் கவிதை பெரும்பான்மையும் நெட்டுருவாக ஒப்பிக்கும் பாடம் போல் இருந்ததே தவிர, வேறன்று.

சைதன்னியரின் தெய்விகத் தன்மை பொருந்திய பேரின்பக் காதல், கண்ணன்மீது இராதை கொண்டுள்ள அன்புக்கு ஒரு புதிய பொருளை அளித்தது. ஆதலால்தான் வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களில் தலைசிறந்தவை யாவும் சைதன்னியரை நேரில் பின்பற்றியவர்களாலும், அந்தப் பரம குருவைக் கண்ணுல் கண்டிருந்தவர்களை நேரில் பற்றியவர்களாலும், எழுதப்பட்டவையாகக் காண்கின்றன. அவர்களுள் மிக்க முந்தியவரும் தலைசிறந்தவருமான ஒருவர் முராரி குப்தர் என்பவர். சைதன்னியருடைய வாழ்க்கையை எழுதியவருள் அவரே மூத்தவர். பிராந்தியப் பேச்சு மொழியில் அவர் அதிகமாக எழுதவில்லை. அவர் எழுதிய தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்கள் மொத்தம் ஆறுகூட இல்லை. ஆயினும், அவற்றுள் இரண்டு பலராலும் சிறந்தவை என்று மதிப்பிடப்படுகின்றன. 'முறை தவறிய காமத்தில் ஆழலாகாது' என்று இராதையின் தோழி அவளோடு வாதாடுகிருள். அப்போது இராதை அவளை நோக்கிச் சொல்லுவதாக அப் பாடல்களுள் ஒன்று அமைந்திருக்கிறது. தன் தோழியைப் பார்த்து இராதை சொல்லுகிருள் :

> என் அருமைத் தோழி! நீ உன் வீட்டுக்குப் போய்விடு. நடைப்பிணமாக உள்ள ஒருத்தியை, தன்னுயிரையே உண்ட ஒருத்தியை, உன் கருத்தை ஒப்பும்படி எப்படி உன்னுல் செய்ய முடியும்? (எனது காதலனின்) அந்த இனிய மோகன மேனி என் கண்ணின் பாவைபோல் ஆகிவிட்டது. எனது உயிர் எல்லாம் என் நெஞ்சின் உள்ளே இருக்கிறது. என் காதல் என்னும் பெரும் தீயின் சுவாலையில் மற்றவைகளை எல்லாம் நான் எரித்துவிட்டேன்—சாதி, குலம், சீலம், மானம், என்னும் அனைத்தையும் அத் தீக்கு இரையாக்கி விட்டேன். காதல் என்பது என்ன என்பதையே அறியா மூட மக்கள் என்னைப் பற்றி என்ன எல்லாமோ சொல்லுகிருர்கள். அவற்றை என் காதில் போட்டுக்கொள்ளப் போவதில்லை. பெருக்கெடுத்து விரையும் பேராற்று வெள்ளத்தில் எனது உடலை

எறிந்து விட்டேன். கரையில் (குலத்தில்-குடியில், கூலத்தில்-கரையில்)[1] உள்ள நாய்களால் இப்பொழுது என்னை என்ன செய்ய முடியும்? உண்ணும் போதும், உயிர் வாழும்போதும், எனக்கு ஒன்றுமே தோன்றுவதில்லை. எனது காதலனை அன்றி எனக்கு வேறு நினைப்பே இல்லை. முராரி குப்தர் சொல்லுகிறார்: காதல் இத்துணை உயர்வைப் பெறுமானால், அதன் புகழ் மூன்று உலகிலும் பாடப்பட்டு விளங்கும்.

அவர் இயற்றிய மற்றொரு தலைசிறந்த கவிதை, கண்ணன் பிருந்தாவனத்தைவிட்டு நீங்கிய பின்பு, காதல் தலைக்கேறி, பிரிவாற்றாமையால் வருந்திய இராதையின் துன்ப நிலையைக் கூறுகிறது. இராதையின் தோழி மதுரைக்குச் சென்று, கண்ணனைக் கண்டு, அவனிடம் பின்வருமாறு கூறுகிறாள்.

சிச்சீ! உன்னுடைய காதல் கயமையானது, வெறுக்கத் தக்கது. நீ அவளை நடைப் பிணமாக ஆக்கிவிட்டுப் போய்விட்டாய். அவள் இனி உயிரோடிருப்பாளோ என்பதே ஐயத்துக்கு இடமாகி விட்டது. அரசே! சிறு மீன் எத்தனை நாள்தான் நீரின்றி உயிர் வாழ முடியும்? கேள், இரக்கமற்ற மாதவனே! நான் சொல்வதைக் கேள். பல்லூழிக் காலம் எரிய வேண்டிய விளக்கை ஏற்றி, அதில் ஒரே ஒரு சொட்டு நெய்யையே ஊற்றியிருக்கிறாய். மேலும் நெய் ஊற்றாவிட்டால், அது எப்படி எரியும்? வீசும் காற்றில் அது அணைந்துபோகும் என்றே நான் அஞ்சுகிறேன். விரைந்து வந்து, அவளுடைய உயிரைக் காப்பாற்று. காதலர்கள் கண்காண அருகில் இருக்கும்போது மட்டுமே காதல் சிறப்புற்றிருக்கும் என்றும், அருகில் இன்றி அப்பால் சென்றால், நண்பனும் பகைவன் ஆவான் என்றும், சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். இதற்குத் தாமரையும் சூரியனுமே நல்ல சான்றுகள். நீர் அகன்றால், தாமரையைச் சூரியன் பொசுக்கி வாட்டும். வாடினால் அன்பு தங்காது. முன்பு நீ அவளுக்கு எத்துணை மிக்க இன்பம் ஊட்டி மகிழ்வித்தாயோ, இன்று அத்துணை மிக்க துயர் ஊட்டி வருத்துகிறாய். தேய்வுறும் சந்தி

1. குலம், கூலம் என்னும் சொற்கள் ஒரே வடிவத்தில் அமையக் கூடும். முந்தியதற்குக் குடியினர் என்று பொருள், பிந்தியதற்குக் கரை என்பது பொருள்.

ரனைப் போன்று அவளை நீ ஆக்கிவிட்டாய். குப்தர் சொல்லுகிறார்: ஒரே மாதத்தில் சந்திரன் முற்றும் மறைந்துவிட்டது. அமாவாசை இரவே (அவளது உயிருக்கு) அபாயம் மிக்கது.[1]

சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றை எழுதிய லோசனர் என்னும் கவி, தனிநிலைச் செய்யுள்கள் இயற்றுவதில் சிறந்த திறமை படைத்தவர் என்று முன்னமேயே பார்த்தோம். மக்கள் பேசிய கொச்சைச் சொற்களிலும் அவருக்கு நல்ல பயிற்சி இருந்தது. அதை அவர் மிகவும் நன்றாகப் பயன்படுத்தினார். கொச்சை மொழிப் பாடல்களில் காணப்பட்ட செய்யுள்-ஓசையை மிகவும் துணிகரமாக அவர் வங்காளி மொழியில் இயற்றப்பட்ட செய்யுள்களில் புகுத்தினார். லோசனரின் குருவான நரஹரியும் சில சிறந்த பாடல்களை எழுதியிருக்கிறார். நரஹரியும் லோசனரும் இயற்றிய பாடல்களில் ஒரு சில, பிற்காலக் கையெழுத்துப் பிரதிகள் சிலவற்றில் சண்டிதாசரின் முத்திரையை உடையவையாகக் காணப்படுகின்றன என்பது இங்கே கூறப்பட வேண்டிய ஒன்று.

சைதன்னியரை நேரில் பின்பற்றிவந்தவர்களில் (சைதன்னியர் ஒருவரையும் சீடராக ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை) பலர் இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் காதலைப் பற்றியும், தங்கள் குருவைப் பற்றியும், தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களை எழுதியிருக்கிறார்கள். அவர்களுள் சிலரைப் பற்றிச் சிறப்பாகக் கூற வேண்டியது அவசியம். பாஸுதேவ் கோஷ் பெரும்பாலும் சைதன்னியரின் தொடக்க கால வாழ்க்கையைப் பற்றி மட்டுமே எழுதினார். கண்ணனுடைய காதல் துறையைப் பற்றி அவர் எழுதிய பாடல்கள் மிகச் சிலவே ஆகும். அவையும் மக்களால் அதிகம் விரும்பி ஏற்கப்படவில்லை. பாஸுதேவரின் கவிதைக்கு ஒரு நல்ல உதாரணமாகப் பின்வரும் செய்யுளைக் கூறலாம்:

இருள் சூழ்ந்த இரவு. மழை சிலுசிலு என்று தூற்றிக் கொண்டிருக்கிறது. இராதை தன் காதலனை எதிர்பார்த்து ஆவலோடு காத்திருக்கிறாள்—

---

1. நோயாளியின் அபாய நிலை (கண்டம்) அமாவாசையின் போதோ, அல்லது அதற்குச் சற்று முன்போ, நிகழ்வதாயிருந்தால், அவன் பிழைப்பது அரிது என்று இந்திய மருத்துவ நூல்கள் கூறுகின்றன. அந்தக் கவி மருத்துவ நூலைப் பயின்று, வைத்தியம் பார்த்துவந்தவர். ஆதலால் இந்த உவமையை அவர் நன்றாகக் கையாண்டிருப்பது பொருத்தமே யாகும்.

ஏ, புதிய கார் மேகமே! மகிழ்ச்சி நிரம்பிய மனத்தோடு நீ மழை பொழிவாயாக! சியாமன்[1] என்னிடம் வந்து சேரப் போகிருன். நீ மெல்லெனவே, சிறு தூறலைத் தூற்றி வருவாயாக. அப்போது நான் இவ் இரவை இனிமையாகக் கழிப்பேன். வானில் இடி முழக்கம் பலமாகக் கேட்கிறது. தவளைகள், அந்தர துந்துபி முழங்குவதுபோல் பேரிரைச்சல் போடுகின்றன. மர உச்சிகளிலிருந்து மயில்கள் அகவுகின்றன. தேவர் பிரானை அணைத்திருந்து, இரவை இனிமையாகக் கழிக்கப் போகிறேன். அவ் இருவரும் காதல் சுவையைத் துய்க்க வேண்டும் என்னும் ஆசையோடு பாஸுதேவ் கோஷ் இப்படித் துணிந்து கூறுகிருன்; (செய்யுள் துறையில் இறங்கி விட்டான்).

நித்தியானந்தரைப் பின்பற்றியவர்களுள் பலராம தாஸ், ஞான தாஸ், என்னும் இருவரும் மிக்க புகழ் பெற்ற கவிகள். அவர்கள் பெரும்பான்மையும் வங்காளி மொழியிலும், அவ்வப்போது சிறுபான்மை பிரஜபுளியிலும், எழுதினுர்கள். ஆனல், அவர்கள் ரூப கோசுவாமியின் கடுமையான கட்டளையின் ஆதிக்கத்துக்கு உள்ளாகியிருந்தவர்கள். இதற்கிடையில், இலக்கியத்தில் ஆவலோ, அல்லது இசையில் திறமையோ, உடையவர்களும், பக்தி மனம் கொண்டவர்களுமான, வைணவர்கள் இலக்கியத் துறையில் ஏதேனும் எழுதுவதாயிருந்தால், பாடல்களாக எழுதுவதே முறை என்பதைப் பலரும் ஒப்பத் தொடங்கி விட்டனர்.

பலராம் எழுதிய பாடல்களில் மிகச் சிறந்தவை பால கோபாலன் (கண்ணன்) மீது தாய் யசோதை கொண்டிருந்த கவலை தோய்ந்த அன்பைக் கூறுபவையாக உள்ளன. இராதையின் மனத்தில் அன்றலர்ந்த புதிய காதலின் ஆர்வத்தைக் கீழ்க்கண்ட கவிதை நன்கு வெளியிடுகிறது:

அவனே வயதில் இளைய சிறுவன்; அவனது செயலோ பருவம் எய்தியவர் செய்யும் செயல். அவனது மரகத மேனி புத்தம் புதிதாய்த் தோன்றும் காமனின் வடிவத்தைப் போன்றது. அவனது அங்கம் ஒவ்வொன்றையும் இயற்றிய பிரமன் யாரோ? அவரும் எவ்வாறு இயற்றிஞரோ? பார்க்கப் பார்க்க, அவ் வடிவம் எத்துணை தெவிட்டாத தேன்மாரி பொழிகிறது! மாய்ந்தேன்; மடிந்தேன்; எத்துணை அழகிய மோகன

---

1. கரிய நிறத்தவன் என்பது பொருள். அது கண்ணனின் பெயர்களுள் ஒன்று.

உருவத்தைக் கனவில் கண்டேன்! நான் உண்ணும் போதும், படுத்து உறங்கும்போதும், அது என் மனத்தில் ஆழப் பதிந்து கிடக்கிறது. செம்பவளச் செவ்வாயும், உதட்டில் மெல்லெனத் தவழும் புன்முறுவலும், துவளும் கண்களின் கடைக்கண் நோக்கும், பருவ மங்கையரைத் தம் வீட்டையும் குலத்தையும் அடியோடு மறக்கச் செய்கின்றன. அவனது இணைந்த புருவங்கள் நெறியக்கண்டால், என் மனம் உடைந்து போகிறது. காமக் கலை, அறிந்து காதல் புரிபவன் அவனைப்போல் யாரும் என்றேனும் இருந்ததுண்டோ? மா மலைபோல் ஆடி அசைந்துவரும் நடையின் அழகை என் சொல்வேன்! யாரோடு கோவேன், யார்க்கு எடுத்து உரைப்பேன், என் மனம் படும் பாட்டை? அவனது திருமேனியில் தவழ்ந்த காற்றுச் சிறிதே பட்டாலும் கல்லும் கரைந்து மறையுமே. பலராம தாசர் சொல்லுகிறார்: அவனது உடலைத் தொட்டால் உடல் சிலிர்த்திடும், மெய்ம்மறந்திடும்.

ஞான தாஸின் தலைசிறந்த கவிதைகளும் இவ்வகையான உணர்ச்சியையே வெளியிடுகின்றன. பெரும்பான்மையும் இவ்வகைச் சொற்றொடர்களையே வழங்குகின்றன. கீழ்க் கண்ட மொழிபெயர்ப்பிலிருந்து இது விளங்கும். இராதை, தன் தோழி ஒருத்தியிடம் தன் நெஞ்சைத் திறந்து பேசுகிறாள்:-

ஆ! காளிந்தி ஆற்றுக்கு[1] நான் ஏன் சென்றேன்? கரிய மேனிக் காதற் கள்வன் வஞ்சனையால் என் நெஞ்சைக் கவர்ந்து சென்றான். அவனது மோகன வடிவாம் வெள்ளத்தில் என் கண்கள் ஆழ்ந்து மூழ்கிப் போயின. அவனுடைய இளமைப் பிராயமாம் காட்டிலே என் மனம் திக்குத் தெரியாமல் உழல்கிறது. வீடு திரும்பும் வழி, ஒருநாளும் முடிவே இல்லாதது போல், மிக நெடியதாகத் தோன்றுகிறது. என் மனம் உள்முழுதும் தகர்ந்து போயிற்று. என் உயிர் நைந்து கதறுகிறது. சந்திரனைப் போல் அவனது நெற்றியில் காணும் சந்தனத்தின்[2] நடுவே இடப்பட்ட கத்தூரிப் பொட்டு என்னும் வலையில் என் மனமாம் பறவை கட்டுண்டு கிடக்கிறது. அவன் தனது இடையில் பொன் நிறப் பீதக ஆடை உடுத்திருக்கிறான். அதன்மீது அரைக்

---

1. காளிந்தி என்பது யமுனை ஆற்றின் பெயர்களில் ஒன்று.

2. நெற்றியில் இட்டிருக்கும் கோபி-சந்தனம்.

கச்சைக் கட்டியிருக்கிறான். அவனது அழகு பெண்களை மதிமயங்கச் செய்கிறது. இது விதியின் செயல். சாதி, குலம், சீலம், என்னும் யாவும் தொலைந்து போகும் என்று அஞ்சுகிறேன். உலகம் முழுவதும் என்னைப்பற்றிய பழிச் சொல் முழங்கப் போகிறது. நற்குடியில் பிறந்து, கற்புடையவளான நான் இரண்டு குடிகளுக்கும்[1] தீராத் துயரைக் கொணர்ந்தேன் என்னும் அலர் தூற்றப்படப் போகிறது. ஞான தாசர் சொல்கிறார்: 'மனம் தளராதே, உறுதிகொள்' என்று.

அடுத்த தலைமுறையைச் சார்ந்த கவிகள் பெரும்பாலும் நரோத்தம தாஸ், ஸ்ரீநிவாச ஆச்சாரியர், என்பவர்களைப் பின்பற்றியவர்கள். நரோத்தமர் ஒரு நல்ல எழுத்தாளர். இசையோடு கீர்த்தனம் பாடுவதை முறைப்படுத்தி, ஒரே வகையாகப் பாடும் திட்டத்தை வகுத்த பெருமை அவரைச் சார்ந்தது. நரோத்தமர் ஒரு தனவந்தரின் ஒரே மகன். தமது இளமைப் பிராய முதலே, அவர் குடும்ப வாழ்க்கையின் சுவையற்ற நடைமுறைக் காரியங்களைப் புறக்கணித்தார். தமக்கு ஏற்ற வாய்ப்புக்களை அமைத்துக்கொள்ள முடிந்ததும், அவர் பிருந்தாவனத்துக்குச் சென்றார். அங்கு அத்துவைத ஆசாரியரின் சீடர் ஒருவரிடம் உபதேசம் பெற்றார். சமயத்திலும், அதைப் பரப்பும் ஆர்வத்திலும், அவரோடு ஒத்தவர்களாய், பிற்காலத்தில் அவருக்குத் துணைநின்றவர்களான, ஸ்ரீனிவாச ஆசாரியரையும், சியாமாநந்தரையும், அங்கே கண்டார். பிருந்தாவனத்திலுள்ள வைணவக் குரவர்களுக்கு நரோத்தமர் அடிபணிந்து வந்தபோதிலும், அவர்களுடைய சிந்தனை முறைகளுக்கு ஸ்ரீனிவாசர் உட்பட்டிருந்த அளவில் அவர் உட்பட்டிருக்கவில்லை. வங்காளக் குழுவினரும் பிருந்தாவனக் குழுவினரும் வெளியிட்டுவந்த இருவகை வைணவ சமயச் சிந்தனைகளின் போதனைகளும் நரோத்தமரின் மனத்தில் அழகாக இணைந்து, ஒன்றாகப் படிந்தன. அவர் காயஸ்த வகுப்பினர். பிருந்தாவனத்திலுள்ள முதிய குரு எவரிடமிருந்தும் அவர் வைணவ நெறியை உபதேசிக்கப் பெறவில்லை. அத்துவைதரின் சீடராகிய லோகநாதரே அவருக்கு உபதேசம் செய்தார். தனி மனிதன் என்னும் நிலையில் அவர் தெய்வத்தை நாடிவந்ததற்கு இதுவே காரணமாக இருக்கலாம். தூய மறைஞானத் துறையில் தெய்வத்தை நாடுவதே சரியான முறை என்று பிருந்தா

1. தன் பிறந்தகத்துக்கும், மணமுடித்துச் சென்ற புக்ககத்துக்கும் என்பது குறிப்பு.

வன கோசுவாமிகள் கருதவில்லை. அப்படி நாடுவதற்குப் பதிலாக, இராதை-கண்ணன் ஆகியோரின் காதலைச் சங்கேதமாகக் கொண்ட உளத் துறைச் சூத்திரங்கள் ஒரு சிலவற்றை அவர்கள் மேற்கொண்டு வந்தார்கள். ஆன்மிக மனம் படைத்த மக்கள் பின்பற்றக் கூடிய நெறிகள் இரண்டொழிய வேறில்லை என்பது அவர்களுடைய நினைப்பு. ஒன்று, கற்றோர் அறிந்த தத்துவ நெறி; மற்றொன்று, சாமானிய மக்கள் பின்பற்றும் சடங்கு வழிபாட்டு நெறி. முதல் நெறியைப் பின்பற்றுவதில் நரோத்தமருக்கு மனம் செல்லவில்லை. ஆதலால், அவர் இரண்டாவது நெறியையே மேற்கொண்டார். அப்படி இருந்தபோதிலும், மறை ஞானத்தின்மீது அவருக்கு எப்பொழுதுமே பற்று மிக்கிருந்தது. ஆதலால்தான் அவரோடு சமகாலத்தில் வாழ்ந்த பலர் புகழ்பெற்ற அறிஞர்களாக இருந்தபோதிலும், வைணவ சமயத்துக்கும் கவிதைக்கும் ஒரு புதிய வலிமையையும் ஆற்றலையும் அவர்களால் அன்றி, நரோத்தமரால் மட்டுமே அளிக்க முடிந்தது. அவர்கள் அனைவரைக் காட்டிலும் அவரே பொது மக்கள் பலராலும் மனத்தில் வைத்துப் பாராட்டப்படுகிறார்.

இன்னும் பிந்திய காலத்தில், வைணவ சமயத்தின் தாந்திரக் குழுவின் குரவர்களில் ஒருவராக நரோத்தமர் மதிக்கப்பட்டார். ஆகையால், யார் யாரோ இயற்றிய சுருக்கமான நூல்கள் பல, அவரால் இயற்றப்பட்டவை என்று, அவர்மீது சுமத்தப்பட்டன. வணக்கச் செய்யுள்களையும் துதிப் பாடல்களையும் தவிர, நரோத்தமர் எழுதிய நூல்கள் ஒருசில மட்டுமே யாவன. அவை குறுகியவை. வைணவ பக்தியையும் ஒழுக்க முறையையும் பற்றிக் கூறுபவை. அவற்றுள் மிகவும் முக்கியமானது **ப்ரேமபக்தி-சந்த்ரிகை** என்பது. பக்திக் காதல் என்னும் நிலவின் கற்றை என்பது அதன் பொருள். இந்நாளிலும், கூட அதை மக்கள் விரும்பிப் படிக்கிறார்கள். கிருஷ்ண தாஸ் இயற்றிய **சைதன்ய-சரிதாம்ருதம்** என்னும் நூல் நரோத்தமரின் மனத்தைப் பற்றியிருக்கிறது என்பதற்கு அந்தக் காவியமே,சான்று அளிக்கிறது. **ப்ரேம-பக்தி சந்த்ரிகையின்** வழிகாட்டியான ஆதி நூலாக உள்ளது இராமசந்திர கவிராஜர் எழுதிய **ஸ்மரண-தர்ப்பணம்** என்பது. நினைவுக் கண்ணாடி என்பது அச்சொல்லின் பொருள். இராமசந்திரர் சிறந்த புலவர், உயர்ந்த குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். அவரது தாயின் தந்தையான யசோராஜ கான் என்பவர் ஹுஸேன் ஷாவிடம் அதிகாரியாக இருந்தார். இராமசந்திரர் முதலில் சக்தி வழிபாட்டில் ஈடுபட்டிருந்தார். வயது முதிர்ந்தபின், சீனிவாச ஆசாரியரின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்டு, அவரிடமிருந்து உபதேசம் பெற்றார். அவர் சிறந்த அறிஞர், தூய மனத்தினர். அவருடைய நற்

குணங்கள் நரோத்தமரின் நட்பையும் மதிப்பையும் அவருக்கு அளித்தன. ராமசந்திரர் சில பாடல்களையே இயற்றியுள்ளார். அவற்றுள் ஒன்று தலைசிறந்த கவிதைத் தன்மை வாய்ந்தது. முறையல்லாக் காதலின் வசப்பட்ட இராதை பிரிவாற்றாமையால் பெருந் துயருற்றதை அது நன்கு வெளியிடுகிறது:

> என் மனம் படும் பாட்டை நான் யாரிடம் கூறுவேன்? யார் தான் அதை நம்பி ஒப்புவார்கள்? என் ஆருயிரை மர்ம வேதனை பற்றி வருத்துகிறது, எப்பொழுதுமே எனக்கு அமைதிஇன்றிப் படபட என்று வருகிறது. குடும்பப் பெரியோர்களின் முன்னிலையில் என்னால் நெடு நேரம் இருக்க முடிவதே இல்லை. என் கண்களில் எப்பொழுதும் களகள என்று கண்ணீர் பெருகுகிறது. என் உடல் முழுதும் மயிர்க்குச்சு எறிகிறது. எந்தத் திக்கை நோக்கினாலும், எங்கும் கருமை நிறமே[1] நிறைந்து தோன்றுகிறது. என் தோழியும் நானுமாக ஆற்றுக்கு நீராடச் சென்றால்,—அப்பொழுது நான் படும் பாட்டை என்னால் கூறவே முடிவதில்லை. அவிழ்ந்து தொங்கும் என் கரு நெடுங் கூந்தலைப் போன்ற யமுனையின் கரிய நீரைக் கண்டு நான் எப்படி மனம் கலங்காமல் இருக்க முடியும்? எனது நற் குடியின் ஒழுக்க நெறியை என்னால் இனிக் காக்கவே முடியாது. அனைவரின் முன்னிலையிலும் இதை நான் வாய்விட்டுக்கூறுவேன். இராமசந்திரர் சொல்லுகிறார்: கரிய நிறத்தவன், பயின்ற காதலன், அவளுடைய மனக் கண்ணின் முன்னே எப்பொழுதும் அகலாது இருக்கிறான்.

இராமசந்திரரின் தம்பியான கோவிந்த தாஸ் கவிராஜ் என்பவரே பிரஜபுளிக் கவிதைகளை எழுவதில் யாவரினும் தலைசிறந்த ஆசிரியர். வைணவ நெறியைப் பின்பற்றுவதற்கு முன்பு, கோவிந்ததாசரும், அவரது தமையனைப் போலவே, சக்தியை வழிபடுபவராக இருந்தார். சிவனையும் சக்தியையும் புகழ்ந்து பல தோத்திரப் பாடல்களையும் எழுதியிருந்தார். மேலும், தமது தமையனைப் போலவே, கோவிந்த தாசரும் சீனிவாசரின் சீடராக ஆனார். அவர் இயற்றிய சாக்த-சமயப்

---

1. 'சியாமம்' என்பது சொல். இதில் ஒரு சிலேடைப் பொருள் அமைந்திருக்கிறது. 'கருமை', 'இருள்', என்பவை ஒரு பொருள்; 'கண்ணன்' (கரிய நிறத்தவன்) என்பது மற்றொரு பொருள்.

பாடல்களில் ஒன்றே ஒன்று மட்டுமே அழியாமல் பாதுகாக்கப் பட்டு நமக்குக் கிடைத்துள்ளது. மிகக் கொடியதாயும், நெடு நாள் தம்மை வருத்தியதாயும், உள்ள நோயிலிருந்து கோவிந்த தாசர் குணமடைந்து எழுந்த பின்பும், தமது சமயப் பற்றை மாற்றிக்கொண்ட பின்புமே, அவருடைய இலக்கியத் திறமையும் செயற்பாடும் உயர்ந்து வளம் பெற்றன. அவர் நூற்றுக் கணக்கான தனிநிலைப் பாடல்களை இயற்றினர். அவற்றுள் பெரும்பான்மையும் பிரஜபுளியில் இயற்றப் பட்டவை. கோவிந்த தாசர் நல்ல வடமொழிப் புலவர். ஆதலால், வங்காளிக் கவிதையை வளம்பெறச் செய்வதற்குத் தமது வடமொழிப் புலமையை அவர் பயன்படுத்தினர். அவர் செஞ்செவி உடையவர். செய்யுள் ஓசைகளையும், எதுகை மோனைகளையும், நன்கு உணர்ந்தவர். வடமொழியிலும், பிராகிருதத்திலும், இயற்றப்பட்டுப் பொதுமக்களுக்குப் பிரிய மான கவிதைகளின் உட்பொருளை நன்கு உணர்ந்து தமதாக் கியவர். மைதிலியிலும், பிரஜபுளியிலும், இயற்றப்பட்ட தனிநிலைச் செய்யுள்களின் அணிகொண்ட நடையை நன்கு பயின்று வசப்படுத்தியவர். அக் காலத்தில் உள்ள வைணவக் கவிகள் அனைவரினும் தலைசிறந்தவர் என்று மக்களால் நன்கு பாராட்டப்பட்டவர். அக் காலத்தில் வைணவ உலகின் தலைவராக இருந்த ஜீவ கோசுவாமி என்பவரால் கவிராஜ் (கவிகளுக்கு அரசர் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் விருதை அளிக்கப் பெற்றவர்.

கோவிந்த தாசரின் பாடல்களில் ஓசையும் பொருளும் இணைந்து பொருந்தியிருப்பதால், அவை நல்லோசை மிக்கு விளங்குகின்றன. ஆயினும், அவை பல திறப்பட்ட வகை களில் அமைக்கப்படவில்லை; கருத்தின் ஆழமும் அவற்றில் குறைவு என்றே சொல்லவேண்டும். இவ்வாறு கோவிந்த தாசர் பெற்ற வெற்றியே வைணவக் கவிதை விரைவில் தாழ்ந்து தளர்ந்து போவதற்கு ஒரு வகையில் காரணமாக இருந்தது. ஏனெனில், அக் கவிதை நெஞ்சின் உணர்ச்சி களைத் தட்டி எழுப்பவில்லை: காதில் மட்டும் இன்னிசைகளை ஒலித்துவந்தது. அதாவது, கவிதையின் இலக்கு இடம் மாறி, நெஞ்சிலிருந்து காதை அடைவதாயிற்று. அவருக்குப் பிந்திய தலைமுறைகளில் பிரஜபுளிப் பாடல்களை எழுதியவர்கள் அவர் காட்டிய வழியையே நிழல் போலப் பின்பற்றினர்கள்.

கோவிந்த தாசர் இயற்றிய கவிதைக்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டாக அவரது தலைசிறந்த கவிதை ஒன்றைக் கீழே கொடுத் திருக்கிறது. மூல பாடத்தில் உள்ள இசையின் நயத்தை இம் மொழி பெயர்ப்பில் காட்ட முடியாதிருப்பது துரதிருஷ்டமே.

இருள் சூழ்ந்த இரவு. காற்று 'ஓ' என்று அலறுகிறது. மழை கொட்டுகிறது. இராதை தனது வீட்டை விட்டு மெல்லென நழுவி, தனது காதலனைத் தேடிக் காணப் புறப் படுகிறாள். அபாயம் சூழ்ந்த இந்தத் துணிகரச் செயலைச் செய்யவேண்டாம் என்று அவளுடைய தோழி அவளைத் தடுக்க முயலுகிறாள்.

> வீட்டுக்கு வெளியே செல்லும் திண்ணிய கதவு தாழிட்டுக் கிடக்கிறது. போக வேண்டிய பாதையோ சேறு மிகுந்தது, காலைச் சறுக்குவது. மேலும், வாடைக் காற்று, புயல்போல, வேகமாக வீசுகிறது. பொழியும் மழையை உன்னுடைய நீல ஆடை தாங்குமோ? பேரழகி! அவன் மானச-கங்கையின் அக் கரையில் அல்லவோ வாழ்கிறான்? நீ தேடிச் சென்று, இப் போது உன் காதலன் ஹரியை எப்படிக் காணப் போகிறாய்? கணந் தோறும் கனத்த பேரிடி கடகட என்று, பேரோசையோடு, முழங்கி இடிக்கிறதே. கேட்போரின் காதின் உட்புறம் உள்ள செவிப் பறை யைக் கிழித்துவிடும்போல் ஒலிக்கிறதே. மின்னலின் பேரொளி பத்துத் திசையிலும் பரந்து, இடை விடாமல் வீசுகிறதே. பார்ப்போரின் கண்களை அது கூசிக் குருடாக்கும்போல் தோன்றுகிறதே. இப்படி எல்லாம் இருக்கையில், பேரழகி! உன் வீட்டை விட்டுப் புறப்படுகிறாயே. காதலின் பொருட்டு உன் உயிரே பறி போய்விடுமே! கோவிந்த தாசர் சொல்லு கிறார்: இதைப் பற்றி இனி ஆராய்வதற்கு ஒன்றும் இல்லை. எய்யப்பட்ட அம்பை யாராலும் திருப்பி வாங்க முடியுமா?

இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் காதல் நிகழ்ச்சிகள் சிலவற்றைக் குறித்து வடமொழியில் சிறு நாடகம் ஒன்றைக் கோவிந்த தாசர் இயற்றினார். **சங்கீத மாதவ நாடகம்** என்பது அதன் பெயர். அவர் இயற்றிய வடமொழிப் பாடல்கள் பலவும், ஐயம் இன்றி, அந்த நாடகத்தில் முக்கிய இடம் பெற்றன. அவர் இயற்றிய பிராக்கிருதப் பேச்சு மொழிப் பாடல்கள் சிலவும் அவ்வாறே அதில் இடம் பெற்றிருந்தன என்றும் தோன்றுகிறது. மேற்கோளாக ஒரு சிலர் எடுத்தாண்ட பாடல் பகுதிகளிலிருந்தே இப் பெயர் கொண்ட நாடகம் ஒன்று இருந்தது என்பது தெரிய வருகிறது.

கோவிந்த தாசர் என்ற பெயரையுடைய வேறொரு கவியும் அக்காலத்தில் இருந்தார். அவரும் ஸ்ரீனிவாசரின் சீடருள் ஒருவர். முதலாம் கோவிந்த தாசர் ஒரு வைசியர்: இந்த

இரண்டாவது கோவிந்த தாசர் ஒரு பார்ப்பனர். பார்ப்பனக் கவியாகிய இந்தக் கோவிந்த தாச சக்கரவர்த்தி பெரும்பாலும் வங்காளி மொழியிலே எழுதினுர். அவரது செய்யுள் நடை எளிமையானது, படாடோபம்இல்லாதது. காதலின் விளைவாக ஏற்படும் துயர நிலையை அவர் இயற்றிய பாடல்கள், உள்ள வாறும், உண்மையெனத் தோன்றுமாறும், உணர்ச்சியோடும், சித்திரித்துக் காட்டுகின்றன.

இரண்டொரு பாடல்களை மட்டும் இயற்றிய கவிகள் பலர் இருந்திருக்கின்றனர். ஆயினும், அவர்களுடைய பாடல்களில் ஒரு சில உயர்ந்த தரத்தைச் சேர்ந்தவையாக உள்ளன. கவி-வல்லப் (கவிகளால் விரும்பப்படுபவர் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் முத்திரை இட்டு எழுதிய கவி ஒருவரின் பின்வரும் பாடல் சிறந்த வகையைச் சேர்ந்தது. மேலிட்ட காமமும், ஆழ்ந்தறிய முடியாக் காதலும், தூண்டும் ஆவல் தீராப் பசியை ஒத்தது. இந்தக் கருத்தையே அப் பாடல் கூறுகிறது.

> என் ஆருயிர்த் தோழி! என் உள்ளம் என்ன என்ன உணர்ச்சிகளை எல்லாம் பெற்றது என்று கேட்டறிய விரும்புகிருயா? என் அன்பும், என் காதலும், நினைக்க நினைக்க, ஒவ்வொரு கணமும், புதிது புதி தாகத் தோன்றுகின்றன. நான் பிறந்த நாள் தொடங்கி, அவனது வடிவத்தையே பருகிவந்திருக் கிறேன்; ஆயினும், என் கண்கள் ஒருநாளும் திருப்தி அடைந்து தெவிட்டியதில்லை. லட்சலட்சம் யுகங் களாக நெஞ்சோடு நெஞ்சும். முகத்தோடு முகமும் படிய, அவனை அணைத்திருந்தும். என் இதயத்தில் எழுந்துள்ள காமத் தீ அணைந்து போகவில்லை. ஒவ் வொரு கணமும் அவனது பேச்சின் அமுதம் போன்ற இனிமையைக் கேட்டுச் சுவைத்துவந்தும், என் செவிகளின் பேராவல் இன்னும் தீரவில்லை. எத்தனை எத்தனையோ இளவேனில் இரவுகளில் அவனோடு இன்புற்றுத் துய்த்திருந்தும், காம நுகர்ச்சியின் பேரெல்லையை நான் இன்னும் அடையவில்லை. எத்தனை எத்தனையோ அறிஞர்கள் காமச் சுவையைப் பற்றி நாவினுள் ஒன்று போலப் பேசினும், அவர் களில் ஒருவரேனும் அதை நேரில் துய்த்து அறிந்தவர் களாக எனக்குத் தோன்றவில்லை. கவி வல்லப் சொல்லுகிருர்: நெஞ்சில் காமத் தீ அணையப் பெறு பவர் கோடி மக்களில் ஒருவரே போலும்.

பதினாறும் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஆசிரியர்களில் சுமார் இருபது பேர் கண்ணனுடைய கதைகளைக் கூறும் நீண்ட வரலாற்றுக் காவியங்களை—தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களை இடையிட்டோ, அல்லது அவற்றை இடையிடாமலோ—எழுதினார்கள். அவர்களில் சிலர் சைதன்னியரை நேரில் பின்பற்றியவர்களாகவோ, அல்லது அப்படிப் பின்பற்றியவரின் சீடர்களாகவோ, உள்ளவர்கள். முந்திய வகையைச் சேர்ந்தவர்களில் கோவிந்த ஆசாரியர், இரகு பண்டிதர், பரமானந்த குப்தர், மாதவ ஆசாரியர், என்பவர்கள் ஒரு சிலர். பிந்திய வகையினருள் கிருஷ்ண தாசர், கவிசேகரர், சியாம தாசர், ஆகியோரும், இன்னும் பிறரும், இருந்தார்கள். இரகு பண்டிதர் **பாகவதத்தைப்** பாடி விளக்குவதையே தமது தொழிலாகக் கொண்டவர் (அவர் ஒரு கதகர்). ஆகையால், அவர் 'பாகவதாசாரியர்' என்று கூறப்பட்டுவந்தார். அவர் இயற்றிய **க்ருஷ்ண-ப்ரேம தரங்கிணி** (கண்ணன் என்னும் தெய்வத்தின் மீது கொண்ட அலை மோதும் அன்பு-ஆறு என்பது இதன் பொருள்) என்னும் நூல் **பாகவதத்தை**, அத்தியாயம் அத்தியாயமாகத் தழுவி எழுதப்பட்டது. அத்தகைய காவியங்களில் மாதவ ஆசாரியர் இயற்றிய **ஸ்ரீக்ருஷ்ண-மங்கள்** என்பதே அளவில் மிகப் பெரியது. கண்ணனுடைய கதைகளை அது முழுமையாகவும், விவரமாகவும், **பாகவதத்தில்** கூறப்படுவது போன்ற வரலாற்று முறையிலும், கூறுகிறது. ஆயினும், அந்தத் துறையைப் பற்றி எழுதியவர்களாயும், அவரோடு சம காலத்தில் வாழ்ந்தவர்களாயும், உள்ள ஆசிரியர்களில் பெரும்பான்மையோர் மக்களிடையே வழங்கி வந்தவையாயும், காம உணர்ச்சி ததும்புபவையாயும், உள்ள கதைகளை—உதாரணமாக, சுங்கத்தை வசூலித்த கதை, ஆற்றில் ஓடம் விட்ட கதை, போன்ற கதைகளைச் சேர்க்காமல் விட்டுவிட்டார்கள். அவர்களைப் போல் அன்றி, மாதவ ஆசாரியர் அக் கதைகளைத் தமது நூலில் சேர்க்காமல் விடவில்லை. ஆயினும், 'படு' சண்டி தாசர் இயற்றிய காவியத்தில் இந்த நிகழ்ச்சிகள் அதன் கதைப் போக்கோடு முற்றும் பொருந்தி, இணைந்து அமைந்திருக்கின்றன. இவரது காவியத்தில் அவை இவ்வாறு அமையாமல், தனித்தனியான கிளைக் கதைகளாகவே, தனித்து நிற்கின்றன. காதலர்களுக்கு இடையே தூது சென்று இணைக்கும் தூதியாகப் படாயியை மாதவர் கற்பனை செய்யவில்லை. ஓர் இளம் பெண்ணைப் பொறுப்பாகப் பாதுகாக்கும் முதிய துணைவியாகவே அவளைக் கற்பனை செய்திருக்கிறார். மாதவரின் நடை எளிமையானது, படிப்பதற்கு

எளியது. அதில் காணும் தனிநிலைச் செய்யுள்களும், வரலாற்று நூலுக்கு ஏற்றபடி, பொருத்தமான அளவில் அமைந்திருக்கின்றன. மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது, அந்தக் காவியம், பல நூற்றுண்டுகளாக, மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்துவந்திருப்பது முற்றும் நியாயமானது என்று தோன்றுகிறது. மாதவ ஆசாரியரின் வர்ணனைத் திறமைக்குக் கீழ்க் கண்ட பகுதி ஓர் எடுத்துக்காட்டாக உள்ளது.

இராதையும், அவளுடைய தோழிகளும், தங்களுடைய பண்டங்களை விற்கும்பொருட்டு, மதுரைக்குச் சென்றுகொண்டிருக்கிருர்கள். போகும் வழியில், அவர்கள் யமுனை ஆற்றின் கரையை வந்து அடைந்தார்கள். அங்கே படகோட்டும் ஓடக்காரனுக மாறுவேடம் பூண்ட கண்ணன் அவர்களைக் கூவி அழைக்கிருன். இராதையைப் பார்த்துக் கண்ணன் சொல்லுகிருன் :

> என் படகு அழகான படகு. அந்தப் படகில் காலடி வைப்பவர்கள் பதினறு பணம் மனமுவந்து எண்ணிக் கொடுப்பார்கள். உனது நிதம்பம் பளு மிக்கது; உனது மார்பகம் மிகவும் பருத்தும் உயர்ந்தும் காண்கிறது. உன் ஒருத்தியின் எடையே பத்துப் பேரின் எடைக்கு ஈடானது. பால் கறக்கும் பெண்ணே! கேள். நீ ஒரு பெருஞ் சுமை. உன்னைக் கடத்துவது கடினமான வேலை. கூலிப் பணத்தைப் பேசு. விரைவில் படகில் ஏறு. என் படகில் ஏற்றிக் கடத்த வேண்டிய உன் பண்டங்கள் லட்சம் பெறுமே. ஆனல், அவற்றுல் எனக்குக் கிடைக்கப்போவது என்ன? எண்ணிப் பார்த்துச் சொல். பின்னல் அதைக் குறித்து வழக்கு இருக்கலாகாது. இது தானே நான் பிழைக்கும் வழி? நீ ஓர் இளம் பிராயப் பெண். நானும் ஓர் இளம் பிராயப் படகோட்டி. சிரிப்பிலும் விளையாட்டிலுமாக நாள் கழிந்துவிட்டது. அதோ அக்கரையிலிருந்து ஒருவர் என்னை அழைக்கிருர். வீணக இங்கே படகு தடைப்பட்டு நிற்கிறது. இதற்குள் நான் மூன்று தடவை (படகை ஓட்டி) சுமையைக் கடத்தியிருப்பேனே. முதலில் எனக்குச் சிறிது ஆடையும், பாலும், வெண்ணெயும், தயிரும், தின்னக் கொடு. அப்போதுதான் படகை ஓட்ட எனக்குப் பலம் வரும். பார்ப்பன மாதவர் சொல்லுகிருர் : யது-குல மன்னவன், பயின்ற காமுகன், வஞ்சகப் பேச்சால் கருத்தை மறைத்தனன்.

தேவகி-நந்தன் சிம்ஹர் என்பவர் 'கவிசேகரர்' என்னும் பெயரைத் தமது புனைபெயராகப் பூண்டிருந்தார். அவர், வடமொழியில் போலவே, வங்காளி மொழியிலும் நூல்களை இயற்றினர். அவர் வடமொழியில் இயற்றிய நூல்களில் ஓர் இதிகாசமும், கண்ணனின் கதைகளைப் பொருளாகக் கொண்ட ஒரு நாடகமும், அடங்கியுள்ளன. அதே துறையில் அவர் இயற்றிய வங்காளி நூல்களில் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்கள் பலவும், ஒரு வரலாற்றுக் காவியமும், அடங்கியுள்ளன. அந்தக் காவியத்தின் பெயர் **கோபால்-விஜய்** (ஆயர் குலச் சிறுவனின் வெற்றி என்பது இதன் பொருள்) என்பது. அதில் கூறப்படும் காம நிகழ்ச்சிகளைப் பார்க்கும்போது, 'படு' சண்டிதாசரின் காவியத்தை அது மிகவும் ஒத்ததாகக் காணப்படுகிறது. புராணக் கதைகளில் கூறப்படாத பற்பல காம நிகழ்ச்சிகளைத் தமது காவியத்தில் சேர்த்ததற்கு அவர் ஒரு சாக்குக் கூறுகிருர். கண்ணன் தமக்குச் சொப்பனத்தில் தோன்றி, அவ்வாறு செய்யவேண்டும் என்று கட்டளையிட்டார் என்பதே அவர் கூறும் காரணம்.

ச்யாம-தாஸ் இயற்றிய **கோவிந்த-மங்கள்** என்னும் நூல் பதினரும் நூற்ருண்டின் இரண்டாவது பாதியைச் சேர்ந்தது. அவர் தம்மைத் 'துயர் உற்றவர்' (**துக்கி**) என்று வழங்கிக் கொள்கிருர். அவர் இயற்றிய கதை, கவிசேகரரின் நூல் காட்டிய வழியையே பின்பற்றுகிறது. அதன் நடை எளிமையானது, அடக்கம் மிக்கது. உண்மைக் கவிதையின் மின்னெளி அதில், இடையிடையே, வீசக் காண்கிரேம்.

10.

அரச சபை ஆதரவில் தோன்றிய கவி மரபு

நமக்குக் கிடைத்துள்ள சான்றுகளைப் பார்த்தால், முதன் முதலாகப் பிரஜபுளி மொழியில் வங்காள நாட்டில் எழுதப் பட்ட தனிநிலைச்செய்யுள்கள் எல்லாம், கவிதைகள் ஆயினும், பாடல்கள் ஆயினும், அரசனுடைய ஆதரவை நன்கு பெற் றிருந்தோரால் எழுதப்பட்டவை என்பது தெரிகிறது. அப்படிப் பட்ட கவிதைகள் எல்லாவற்றிலும் மிகவும் பழமையானது திப்பெராவில் 1490 முதல் 1526 வரை ஆண்டுவந்த தன்ய-மாணிக்யன் என்னும் மன்னரின் அரச சபைப் புலவர் ஒருவரால் (ராஜ-பண்டிதர்) எழுதப்பட்டது. காலத்தால் அதற்கு அடுத்தது ஹுஸேன் ஷாவினிடம் அதிகாரியாக இருந்த யசோராஜ் கான் என்பவர் இயற்றிய பாடல். இவரும், ஸ்ரீகண்டத்தில் வாழ்ந்தவராகக் கூறப்படும் தாமோதர ஸேனும், உண்மையில், ஒருவரே யாவர். ஹுஸேன் ஷாவும், அவருடைய மக்களான நஸ்ரத்தும், கியாஸுத்தீனும், அவரவர் களுடைய சபையைச் சேர்ந்த கவியாலோ, அல்லது கவிக ளாலோ, அக் கவிகள் இயற்றிய தனிநிலைச் செய்யுள்களில், கூறப்பட்டிருக்கிறார்கள். இக் கவிகள் கவிரஞ்சன் என்னும் முத்திரையையோ, அல்லது கவிசேகரன் என்னும் முத்திரை யையோ, தங்கள் பாடல்களில் பொருத்திவந்தார்கள். கூச்சு-பீகாரில் ஆண்டுவந்த நரநாராயணர் என்னும் அரசரின் சபையில் வாழ்ந்த சங்கர தேவரும், திரேசுவரரும், தங்க ளுடைய மன்னரின் பெருமையைக் கூறும் பாடல்களைப் பிரஜபுளி மொழியிலேயே எழுதிவந்தார்கள். ஹுஸேன் ஷாவின் பேரனை பீரூஸ் என்பவர் தம்முடைய சபைக் கவியும் பார்ப்பனருமான ஸ்ரீதரரை வித்தியா-சுந்தரரின் கதையைப் பற்றிய காவியம் ஒன்றை இயற்றும்படி கட்டளையிட்டார்.

முதல் இரண்டு **மகாபாரத** வரலாற்றுக் கதைகளும் ஹுஸேன் ஷாவின் ஆட்சியின் கீழ்ப்பட்ட மாநிலங்களில் சிற்றரசர்களாயிருந்த இருவரின் ஆதரவில், வங்காளி மொழி யில், எழுதப்பட்டவை என்று முன்னமேயே பார்த்தோம். இந்த வகையைச் சேர்ந்த மூன்றுவது காவியம் **ஜைமினீய ஸம்ஹிதையிலிருந்து** எடுத்த அசுவமேதக் கதையின் சுருக்கமே ஆகும். சங்கர நந்தியின் காவியமும் இந்த நூலிலிருந்து தான் எடுக்கப்பட்டது. இந்த அசுவமேதக் கதை ஹுஸேன் ஷாவி

னிடம் அதிகாரியாக இருந்த இராமசந்திர கான் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது. சைதன்னியர் உபதேசம் பெற்று, சமயத்தைப் பரப்பிவரும் துறவியாக ஆகிய பின், முதன்முதலாகப் புரிக்குப் போனபோது, அங்கே, கங்கை ஆற்றுப் போக்கின் கீழ்ப் பிரதேசத்தில், இராமசந்திர கான் என்பவர் இராணுவ அதிகாரம் பெற்ற மாநிலத் தலைவராக இருந்தார். வங்காளத்துக்கும் ஒரிஸஸாவுக்கும் இடையே உள்ள எல்லையைச் சைதன்னியர் அபாயமின்றிக் கடந்து செல்லுவதற்கு அவர் துணைபுரிந்தார். இராமசந்திரரின் காவியம் 1532ல் எழுதப்பட்டது. அது முழுவதும் ஒரு வரலாற்று நூலாக அமைந்துள்ளது. உள்ளதை உள்ளபடி கூறி, மனத்தைக் குளிர்விக்கும் பகுதிகள் சிலவற்றை அதில் இங்கும் அங்கும் காண்கிறோம். இராமசந்திரர் வங்காளி மொழியில் **மஹாபாரதக்** கதை முழுவதையும் காவியமாக இயற்றியதாகத் தெரிகிறது. **ஜைமினீய ஸம்ஹிதையோடு** தொடர்புள்ள மூன்றாவது காவியம் 1567ல் ரகுநாதர் என்னும் பார்ப்பனர் ஒருவரால் எழுதப்பட்டது. ஒரிஸ்ஸாவில் சுதந்திரம் பெற்றிருந்த முடி மன்னருள் கடைசியாக ஆண்டவர் முகுந்த தேவர் என்பவர். அவரது சபையில் அந்தக் கவி தமது காவியத்தைப் படித்து அரங்கேற்றினர். பதினேழாம் நூற்றாண்டிலும், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும், அரைகுறைச் சுதந்திரத்தோடு ஆட்சிபுரிந்துவந்த குறுநில மன்னர்களின் சபைகளிலும், ஜமீன்தார்களின் சபைகளிலும், உள்ளவர்களுக்கு **ஜைமினீய-ஸம்ஹிதையிலிருந்து** எடுத்துக் கூறப்பட்ட அசுவமேதக் கதையின்மீதுள்ள விருப்பம் சிறிதும் குன்றாது இருந்துவந்தது. வங்காள மாநிலத்தின் எல்லைப் பகுதிகளில் விஷ்ணுபூரில் அரசுபுரிந்துவந்த மல்ல குல அரசர்களின் ஆதரவிலும், அங்கிருந்த மற்ற ஜமீன்தார்களின் ஆதரவிலும், வாழ்ந்த பல கவிகள் அந்தத் துறையில் காவியங்களை இயற்றினார்கள்.

பதினாறும் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி வாக்கில் காமதையின் (கூச்சு-பீஹார்) அரச சபையில் ஒருவகையான கவிமரபு இருந்து வந்தது. 1522ல் விசுவசிம்மர் சிங்காதனம் ஏறிய காலத்தில் அம் மரபு தொடங்கிற்று. அவர் தமது சபையைச் சேர்ந்த அனைத்தையும் முற்றுமுழு ஆரிய முறையில் மாற்றி அமைத்தார். அவருடைய மூத்த மகனான சமரசிம்மர், தம்முடைய தந்தையின் வாழ்நாளிலேயே, வங்காளிக் கவிதையை ஆதரித்து வந்தார். அவருடைய சபையில் கவியாக இருந்த பிதாம்பரர், அவரது வேண்டுகளுக்கு இணங்க, 1530ல் **மார்க்கண்டேய புராணத்தில்** அடங்கிய கவிதைகளை வங்காளிச் செய்யுள் வடிவத்தில் இயற்றினர். அதற்குப்

பதினன்கு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு நள-தமயந்தி சரிதை (நளன், தமயந்தி, ஆகியோர்களின் வாழ்க்கை வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள் என்பது இச் சொல்லின் பொருள்) என்னும் நூலை இயற்று வதற்கு மஹாபாரதக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டார். பீதாம்பரர் இயற்றிய மற்ருெரு நூலும் நமக்குத் தெரியும். அது பாகவதத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. கண்ணனின் கதையைத் தழுவி எழுதியது. விசுவசிம்மனுக்குப் பிறகு, அவருடைய மகன் நரநாராயணர் பட்டத்துக்கு வந்து, 1554 முதல் 1587 வரை ஆண்டுவந்தார். நரநாராயணரின் தம்பியும் மாபெரும் படைத் தலைவருமான சுக்கிலத்துவஜர் (இவர் 1571ல் கால மானுர்) அவரோடு கூடவே இணை-வேந்தராக இருந்தார் என்று சொல்லலாம். உடன்பிறந்தார் அவ் இருவரும் கவிதை யையும் புலமையையும் நன்கு ஆதரித்த கொடையாளிகள். அஸ்ஸாமின் கிழ்ப் பகுதியில், காமரூபத்திலும், காச்சாரிலும், உள்ள அரச சபைகளில் தொடங்கி வைக்கப்பட்ட பிராந்திய மொழிக் கவிதை, காமதையின் அரசசபை ஆதரவில் செழித்து வளர்ந்துவந்தது.

அஸ்ஸாம் மாநிலத்தில் புதிய வைணவ சமயத்தின் முன்னேடியாக இருந்த சங்கர தேவர் (இவர் 1568ல் கால மானுர்), காமரூபத்திலும்,காச்சாரிலும், வராஹ பரம்பரையைச் சேர்ந்த மன்னராக இருந்த மகாமாணிக்கரின் கட்டளையால், மாதவ கந்தலியால் தொடங்கப்பட்டு, முற்றும் எழுதப் பெரு திருந்த ராமாயண காவியத்தோடு உத்தரகாண்டத்தை இயற் றிச் சேர்த்து, அதை முற்றுவித்து முடித்தார். சங்கரரின் பாட்டனர் வராஹ மன்னரிடம் அதிகாரியாக இருந்தார். பிரம்மபுத்திரை ஆற்றின் கரையில் உள்ள சிற்றூர் ஒன்றில் அவர் பிறந்தவர். அஸ்ஸாம் மாநிலத்தில் உள்ள, தீவிர ஆசாரப் பற்று மிக்க, பார்ப்பனர்களால் சங்கர தேவர் சமூகத் துறையில் புரிந்துவந்த ஆசார-விரோதமான செயல் களைச் சிறிதும் பொறுத்திருக்க முடியவில்லை. ஆகையால், அவர் காமதையின் மன்னரான நர-நாராயணரிடம் அடைக்கலம் புகவேண்டியிருந்தது. சங்கரர் இயற்றிய பிராந்திய மொழி நூல்களில் பெரும்பான்மையும் அங்கேதான் எழுதப்பட்டன. சங்கரரின் முக்கிய சீடராகிய மாதவ தேவரும் காமதை நாட்டில் உள்ள அந்த அரச சபையின் ஆதரவையும் பாது காப்பையும் பெற்றுவந்தார். மாதவர் இயற்றிய பிராந்திய மொழிச் செய்யுள்களில், பக்திப் பாடல்களும் கவிதைகளும் கொண்ட ஒரு நூலும், கண்ணன் கவிதையைக் கூறும் வரலாற் றுக் காவியங்கள் இரண்டும், அடங்கியிருக்கின்றன.

நரநாராயணர், சுக்கிலத்துவஜர், என்னும் இருவரின் ஆதரவு பெற்ற அரச சபை நாட்டின் பகுதிகள் அனைத்தி லிருந்தும் வந்த கவிகளும் புலவர்களும் கூடும் இடமாக விளங் கிற்று. ஆகவே, அச் சபையின் கவிகளில் ஒருவரான அனிருத்தர் என்பவர் பின்வருமாறு கூறுகிருர் :

> மன்னர்கள் அனைவரிலும் தலைசிறந்தவரான நரநாராயண ரின் வெற்றிகள் ஓங்குக! அவருக்கு இணையான மன்னர், எங்கும், எவருமே இல்லை. அறம், நீதி, புராணம், பாரதம், சாத்திரம், ஆகிய அனைத்தையும் தமது சபையில் வீற்றிருந்தவாறே, இரவும் பகலும், ஆராய்வதில் அவர், காலம் கழிக்கிருர். கௌடத் திலும் காமரூபத்திலும் உள்ள பெரும் புலவர்கள் அனைவரும் அவரால் அழைக்கப்பட்டு, சாத்திர அறிவும் பண்பாட்டு ஒழுக்கங்களும் பொலிந்து விளங்கும் அவரது சபையில் அமர்ந்திருக்கிருர்கள். அச் சபையில் உள்ள கவிகள் எல்லோரும் சாத்திர நூல்களையும் வேத நூல்களையும் பற்றி எப்பொழுதும் பேசிய வண்ணம் இருக்கிருர்கள். என்னையும் அவர் ஏற்றுக்கொண் டிருக்கிருர். அந்தச் சபையின் ஒரு மூலையில் எனக்கும் ஒரு நல்ல இடத்தை அளித்திருக் கிருர்.

சுக்கிலத் துவஜர் வடமொழிக் கவிதையிலும் பிராந்திய மொழிக் கவிதையிலும் மிக்க பற்றுடையவராக இருந்தார். அவர் கட்டளையின்படி, அவரது அரச சபைக் கவிகளில் ஒருவ ரான அனிருத்தர் (இவர் ஏற்றிருந்த அலுவலின் பதவியைக் கொண்டு இவருக்குக் 'கிராம-சரசுவதி' என்னும் பட்டப் பெயர் அளிக்கப் பட்டிருந்தது.) மஹாபாரதத்தின் பல பர்வங் களில் கூறப்பட்டுள்ள கதைகளை வங்காளி மொழியில், செய்யுள் வடிவத்தில், இயற்றினுர். தம்மை ஆதரித்த அம் மன்னர்கள் தமக்குத் தருவதாக வாக்களித்த கொடைகளைப் பற்றி அனிருத்தர், தமது காவியத்தின் தொடக்கத்தில், பின் வருமாறு கூறுகிருர்.

> "மன்னரின் தம்பியும் இளங்கோவும் ஆகிய சுக்கிலத் துவஜர் அறிவு மிக்கவர், விந்தைகளை இயற்றும் ஆற்றல் உடையவர். பெரு மகிழ்ச்சியோடு அவர் எனக்கு இவ்வாறு கட்டளையிட்டுக் கூறினுர்— பாரதத்தைப் பயார்ச் செய்யுள் வடிவத்தில் நீ முயன்று எழுதவேண்டும். பாரதக் கதையைக் கூறும் நூல்கள் பல எனது அரண்மனையில் இருக்கின்றன. அவற்றை

எல்லாம் உன் விட்டுக்கு நீ எடுத்துக்கொண்டு போகலாம். அவை அனைத்தையும் உனக்கு நான் அளிக்கிறேன்—என்றார். இவ்வாறு சொல்லிய பின், அவ் அரசன் சுமை மாடுகளைக் கொணரச் சொல்லி, அந் நூல்கள் அனைத்தையும் அவற்றின்மீது ஏற்றி, அப் புத்தகச் சுமைகளை என் விட்டிற்கு அனுப்பினார். உணவுப் பண்டங்கள் அனைத்தையும் அவ்வாறே அனுப்பிவைத்தார். திரவியங்களையும் பிறவற்றையும் அருளினார். பணியாட்களையும் பணிப்பெண்களையும் அனுப்பிவைத்தார். அவர் இட்ட அந்த ஆணையை நான் எனது தலையின்மேல் கொண்டேன். கண்ணனின் காலடி இணையை எனது நெஞ்சில் இருத்திக் கொண்டேன். மிக்க ஒப்பற்றவையும், மிக்க அழகு வாய்ந்தவையுமான, இவ் இனிய செய்யுள் அடிகளால் வனபர்வம் என்னும் பகுதியை இயற்றியிருக்கிறேன்.

ஜயதேவரின் **கீத-கோவிந்தத்திற்கு** ஒரு விரிவான விளக்க உரையை சுக்கிலத்துவஜர் எழுதினார். அதாவது, தமது புலவர்களில் ஒருவரைக் கொண்டு, தமது பெயரால் எழுதுவித்தார். இந்த விளக்க உரையே அனிருத்தர் எழுதிய **ஜயதேவர்** என்னும் காவியத்துக்கு அடிப்படை நூலாக இருந்தது. அந்தக் காவியம் ஜயதேவரின் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களில் கூறப்பட்டுள்ள செய்திகளைப் **பாகவதத்தில்** கூறியிருக்கும் கதைக்கு இணங்குமாறு அமைத்து, வரிசைப்படுத்திக் கூறுகிறது.

காமதையின் (பின்னால் இதுவே கூச்சு-பீஹார் என்று வழங்கப்பட்டது) அரச சபையானது புலவர்களுக்கும் கவிகளுக்கும் அளித்துவந்த ஆதரவை அதற்குப் பிந்திய நூற்றாண்டுகளிலும்கூட அளித்துவந்தது; ஒரு நாளும் அந்த ஆதரவை அது நிறுத்தவே இல்லை. நர-நாராயணருக்கும் சுக்கிலத்துவஜருக்கும் பின், அவர்களுடைய பரம்பரையில் தோன்றிய மன்னர்கள் அனைவரும் இதிகாசக் கதைகளிலும் புராணக் கதைகளிலும் மிக்க விருப்பம் உடையவர்களாக இருந்தார்கள். ஆகையால், பதினேழு, பதினெட்டாம், நூற்றாண்டுகளில் அவர்களுடைய சபையில் இருந்த கவிகள் அந்தக் கதைகளை வரலாற்றுச் செய்யுள்களாக அமைப்பதிலேயே பெரும்பான்மையும் ஈடுபட்டிருந்தார்கள். ஏறக்குறைய இருபது கவிகள் இவ்வாறு, **மஹாபாரதக்** கதைகளைக் காவியங்களாக அமைத்தார்கள். பத்துப் பன்னிரண்டு கவிகள் இராமாயணக் கதையையும் அவ்வாறே தழுவி இயற்றினார்கள். அந்தச் சபையில் உள்ள கவிகளில் சிலர் வடமொழிப் **புராணங்களைக்** கற்று, அவற்றிலுள்ள கதைகளைப் பிராந்திய மொழியில் எழுதினார்கள். அவர்கள் அவ்வாறு

பின்பற்றிய புராணங்களாவன: ப்ரும்மாவர்த்த-புராணம், தர்ம-புராணம், மார்க்கண்டேய-புராணம், நாரதீய-புராணம், ந்ருஸிம்ஹ-புராணம், பத்ம-புராணம், சிவ-புராணம், ஸ்கந்த-புராணம், விஷ்ணு-புராணம், என்பவை யாகும.

வங்காளத்தின் வடகிழக்கிலும் தென்கிழக்கிலும் ஆண்டு வந்த வேந்தர்களும் குறுநில மன்னர்களும், காமதையின் அரச சபையோடு போட்டியிட்டு, வைணவ புராணக் கதைகளைப் பிராந்தியப் பேச்சு மொழி வடிவத்தில் மாற்றி அமைத்த கவிகளை ஆதரித்துவந்தனர். திப்பெராவின் மன்னனுன கோவிந்த மாணிக்கர் தமது அரச சபைக் கவியான 'ஸித்தாந்த ஸரஸ்வதியை' ப்ருகத்-நாரதீய-புராணத்தை வங்காளி மொழியில் எழுதும்படி கட்டளையிட்டார் (1669). அந்தக் காவியம் நன்ருக அமைந்திருக்கக் கண்டு, அவர் மிக்க மகிழ்ச்சியுற்ருர். தமது அரச சபையின் உறுப்பினர்களும் தமது குடிகளில் முக்கியமானவர்களும் அந்தக் கவிதையைத் தாமாகவே படிக்கவேண்டும் என்று எண்ணினர். அப்படிப் படிப்பதற்காக அதைப் பிரதி செய்துகொள்ள வேண்டும் என்று கட்டளையிட்டார். தரங்கில் மன்னராயிருந்த துர்லப-நாராயணரின் அமைச்சர் ஒருவரின் மகளுகிய ஹேமஸரஸ்வதி பற்பல புராணக் கதைகளை, வங்காளி மொழியில், வரலாற்றுக் கதைகளாகச் செய்யுள் வடிவத்தில் இயற்றினர். அத்யாத்ம ராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட வரலாற்றுக் காவியம் ஒன்றின் ஆசிரியரான பவானி-நாதர் என்பவர் ஜகத் மாணிக்கரின் அரச சபைக் கவியாக இருந்தார். அந்தக் காவியத்தை எழுதுவதில் அவர் ஈடுபட்டிருக்கும்போது நாள் ஒன்றுக்குப் பத்து ரூபாய் வீதம் ஊதியம் பெற்று வந்தார்.

இந்த அரச குடும்பத்தினர்களான பெண்மணிகளில் சிலரும் இலக்கியத்தை ஆதரித்துவந்தார்கள். காச்சாரை ஆண்டு வந்த தாமரத்வஜரின் மனைவியும், அவரை இழந்து கைம்பெண்ணுகியவளுமான. சந்திரப் பிரபை அப்படி ஆதரித்தவர்களுள் ஒருத்தி. அவளுடைய விருப்பத்திற்கு இணங்க, புவனேசுவர் வாசஸ்பதி என்பவர் நாரதீ-ரஸாம்ருதம் (நாரதீயத்தின் அமுதத் தீஞ்சாறு என்பது இச் சொல் தொடரின் பொருள்) என்னும் நூலை 1730ல் இயற்றினர். அது நாரதீய-புராணத்தைத் தழுவி எழுதப்பட்டது; செய்யுள் வடிவமாக அமைந்தது. அதற்குப் பின்னர் காச்சார் அரச சபை வைணவ சமயத்திலும் இலக்கிய நூல்களிலும் முழுப் பற்று உடையதாயிற்று. காச்சாரின் கடைசி மன்னரான கோவிந்த நாராயணர் (இவர் 1813முதல் 1831வரை ஆண்டார்) வைணவப் பாடல்

களைத் தாமே இயற்ற வல்ல சிறந்த ஆசிரியர். அவர் இயற்றிய பாடல் நூல்கள் இரண்டு இப்போது கிடைக்கின்றன.

பராகல் கான் என்பவனும் அவனுடைய மகனுமாகச் சிட்டகாங்கில் தொடங்கி வைத்த இலக்கிய மரபு, ஒரு நூற்றாண்டுக்குப் பின், அர்ராகான் அரசசபை வங்காளப் பண்பாட்டின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்டபோது, அச் சபையால் ஏற்று மேற்கொள்ளப்பட்டது. அர்ராகான் அரச சபையிலிருந்த கவிகள் அனைவரும் முஸ்லிம்கள்; அவர்கள் இயற்றிய இலக்கியங்களைப் பற்றி பின் ஓர் அத்தியாயத்தில் கூறப்படும்.

தென்மேற்கு வங்காளம் மொகலாய ஆட்சியின் ஆணை-வரம்புக்குப் பெரும்பாலும் அப்பாற்பட்டே இருந்தது. அங்கு, அரைகுறையாகச் சுதந்திரம் பெற்றிருந்த குறுநில மன்னர்கள் வறுமையில் ஆழ்ந்து துன்புற்ற வங்காளக் கவிகளையும் புலவர்களையும், சிற்சில வேளைகளில், ஒருசிறிது, ஆதரித்துவந்தார்கள். அவர்கள் அனைவரிலும் பதவியிலும் செல்வாக்கிலும் மிக உயர்ந்தவர்களாயும் மிக முக்கியமானவர்களாயும் இருந்தவர்கள் விஷ்ணுபூரில் ஆட்சிபுரிந்த மல்ல மன்னர்கள். அவர்களைத் தவிர, வேறு சிற்றரசர்கள் எவருமே தங்கள் சபைகளில் இலக்கிய மரபையோ புலமை மரபையோ நிலையாகப் பொருத்த முயலவில்லை. மல்ல மன்னர்களின் மாகில எல்லைப்புறங்கள் எவ்வகையான சட்டதிட்டங்களுக்கும் உட்படாத மக்கள் திரியும் பிரதேசங்களாக இருந்தன. வைணவ சமயத்தின் மூலமாக அந் நாட்டிற்கு வந்த பண்பாடானது அந்தப் பிரதேசத்தையும் கடந்து உள்ளே வரவேண்டியிருந்தது. அது அவ்வாறு முதன் முதலில் நுழைந்த காலம் விஷ்ணுபூரில் மன்னராக இருந்த பீர் ஹாம்பீரின் மனத்தைச் ஸ்ரீனிவாச ஆசாரியர் கவர்ந்த போதுதான் என்று சொல்லலாம். அதன் பின் ஒரு நூற்றாண்டு ஆவதற்குள், காடும் மலையுமாகக் கிடந்ததாயும்; அரைகுறை நாகரிகம் பெற்று, பாதி முரடர்களாயும், முற்றும் அஞ்சாத நெஞ்சினர்களாயும், இருந்த மக்கள் இங்கும் அங்கும் ஒருசிலரே வாழ்ந்துவந்ததாயும் உள்ள மிகப் பரந்த பிரதேசம் முழுவதிலும் வைணவ மதம் மேலோங்கிற்று. விஷ்ணுபூரின் அரச சபையானது வைணவர்கள் அனைவரையும்—எளியோராயினும் மற்றவர்களாயினும்—மனமார வரவேற்றது. பதினேழாம் நூற்றாண்டின் கடைசிப்பகுதி வாக்கில், மல்ல மன்னவர்களின் சபையில் பண்பாட்டு மரபு நிலையாகவும் நன்கும் அமைந்துவிட்டது. அந்தச் சபையைச் சேர்ந்த சிற்பிகளால் மிகச் சிறந்த தோற்றம் பெற்று விளங்கும் செங்கற் கட்டடக் கோயில்கள் கட்டப்பட்டன, அச் சபையில் கவிகள்

அனைவரும் 'கவிசந்திரர்' (சந்திரனைப் போல் விளங்கும் கவி) என்னும் பொதுப் பட்டப் பெயரைப் பூண்டார்கள். அவர்கள் ராமாயணத்தையும் மஹாபாரதத்தையும் காவியமாக வங்காளி மொழியில் எழுதினார்கள். கண்ணனின் புராணக் கதையைத் தனிநிலைச் செய்யுள் வடிவிலும், வரலாற்றுச் செய்யுள் வடிவிலும், பலவகையாக அமைத்து வந்தார்கள்.

கோபால சிம்மரின் ஆட்சியின்போது (இவர் 1712 முதல் 1748 வரை ஆட்சிபுரிந்தவர்), இந்த இலக்கிய முயற்சி உச்ச நிலையை அடைந்தது. அவர் வைணவ சமயத்தில் மிக்க பற்றுடையவர். தம்முடைய குடிகள் அனைவரும் அவ்வாறே பற்றுடையவர்களாக ஆக வேண்டும் என்றும் அவர் விரும்பினார். ஒவ்வொரு நாளும், மாலைப் பொழுதில் கடவுளின் தோத்திரப் பெயர்களைச் சொல்வதையே வழிபாட்டு முறையாக மேற்கொண்டு, தவறாமல், அதைப் பின்பற்றி வர வேண்டும், என்று தம்முடைய மக்களுக்கு ஆணையிட்டார். அவ்வாறு வழிபடத் தவறியவர்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டால், அவர்களுக்குக் கடும் தண்டனை விதிக்கப்பட்டது. ஒவ்வொரு பிறையிலும் (பட்சத்திலும்) பதினோராவது நாளன்று (ஏகாதசியன்று), அந் நாள் வைணவர்களின் புனித நாளாகக் கொண்டாடப்படுவதால், நோயுற்றோரையும், மக்களுக்குப் பாலூட்டும் தாயையும், பால் குடிக்கும் பச்சைக் குழந்தையையும், தவிர, தம் நாட்டில் வாழும் வேறு எவருமே பகல் வேளை முழுதும் உணவு அருந்தலாகாது என்ற நியமத்தை விதித்தார். அரசருடைய குதிரைகளுக்கும் கால்நடைகளுக்கும்கூட அன்று உணவு அளிக்கப்படமாட்டாது. கோபால சிம்மர் செய்துவந்த தான தருமங்கள் மக்கள் அனைவருக்கும், யாதொரு வேற்றுமையும் இன்றி, வழங்கப்பட்டன. ஆகவே, அவருடைய புகழைப் பல ஆசிரியர்கள் பாடினார்கள். அவரது சபையில் கவியாயிருந்த ஒருவர் அவர்மீது க்ருஷ்ண-மங்கள் காவியம் ஒன்றை இயற்றினார், அச் சபையில் தலைமைக் கவியாக (கவி-சந்திரன்) இருந்த சங்கர் சக்கரவர்த்தி என்பவர் ஏராளமான பாடல்களை இயற்றியிருக்கிறார், அக் காலத்தில் விஷ்ணுபூரின் அரசிகளும், அரசிளங் குமரிகளும், கிழக்கு இந்தியப் பெண்மணிகளைக் காட்டிலும் கல்வியிலும் பண்பாட்டிலும் தலைசிறந்தவர்களாக விளங்கினார்கள்.

மல்ல அரச சபை இவ்வாறு அளித்துவந்த ஆதரவைக் கண்ணுற்ற அக்கம்பக்கச் சிற்றரசர்களிலும் ஜமீன்தார்களிலும் ஒரு சிலர் போட்டி போட்டு, தாங்களும் அவ்வாறே செய்து வந்தார்கள். தல்பூமைச் சேர்ந்த அனந்த-தவளரின் கட்டளையின்படி, அவருடைய அரச சபைக் கவியாகிய ஜகந்

காதசேனர், பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கம் வாக்கில், ஹிதோபதேசத்தை வங்காளியில் மொழி பெயர்த்தார். எப்பொழுது என்பது உறுதியாகத் தெரியவில்லே.

வடக்கு வங்காளத்தில், வங்காள மொழியை முதன் முதலாக ஆதரித்த ஜமீன்தார் ஸாங்தோலேச் (பப்ளு) சேர்ந்த இராமகிருஷ்ணர் என்பவர்; அவர் பதினேழாம் நூற்றுண்டின் கடைசிக் கால் பகுதியில் வாழ்ந்தவர். அத்புத-ராமாயணத்தில் கூறப்பட்டுள்ள கதையை ஒட்டி, ஓர் ராமாயண காவியத்தை எழுதிய நித்தியானந்த ஆசாரியார் அவரது சபைப் புலவர்களில் ஒருவர். ஆகவே, அவருக்கு அத்புதாசாரியர் (அற்புதத் துறையில் வல்லுநர் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் பட்டப் பெயர் வழங்கப்பட்டது. நித்தியானந்தரின் காவியம் வடக்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த மக்களால் மிகவும் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டது. கிருத்திவாசரின் காவியம், நூல் வடிவமாக வெளி வந்தபோது, நித்தியானந்தரின் கவிதைகளில் பெரும்பகுதி அதில் சேர்க்கப்பட்டது. இராமகிருஷ்ணரால் ஆதரிக்கப்பட்ட மற்ருெருவர் ஸ்ரீகிருஷ்ண ஜீவன் தாஸ் என்பவர். அவரும் சண்டி-மங்கள் காவியம் ஒன்றை இயற்றியுள்ளார்.

11.

சண்டியின்மீதும் மனஸாவின்மீதும் பாடப்பட்ட வரலாற்றுக் கவிதை

பதினாரும் நூற்றாண்டில் பல வைணவக் கவிதைகள் இயற்றப் பட்டன என்று பார்த்தோம். அவைகளைத் தவிர, அக் காலத்தைச் சார்ந்த மிகவும் முக்கியமான நூலாக உள்ளது முகுந்த ராம சக்கரவர்த்தி இயற்றிய **சண்டீ-மங்கள்** என்னும் நூல். முதன் முதலாக, அவ் வகைக் காவிய நூல் ஒன்றை இயற்றிய வராகக் கருதப்படுபவர் மாணிக்க தத்தர் என்பவர். மாணிக்க தத்தர் இயற்றிய நூலின் 'கட்டளை-வடிவ வரலாற்றை' (இதற்குத் 'தாம்ரா' என்பது பெயர்) அடிப்படையாகக் கொண்டு, முகுந்த ராம் தமது நூலை எழுதியதாகக் கூறிக் கொள்ளுகிறார். ஆனால், வடக்கு வங்காளத்திலிருந்து கிடைத்ததாயும், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் எழுதப் பட்ட கையெழுத்துப் பிரதி ஒன்றிலிருந்து நமக்குத் தெரிய வருவதாயும், உள்ள மாணிக்க தத்தரின் காவியம் முகுந்த ராமரை எழுதத் தூண்டிய நூலாக இருக்க முடியாது. ஏனெனில், அந்த நூலில் பிற்கால உறுப்புக்கள் பல காணப்படுகின்றன. மேலும், அந் நூலில் பல இடங்களில், சைதன்னியரையும் அவரது மதத்தையும் பற்றி, ஐயத்துக்கு இடமில்லாமல், கூறப்பட்டிருக்கக் காண்கிறோம். ஆயினும், பழைமையான பகுதிகளும் உறுப்புக்களும் ஒரு சிறிதும் அந்த நூலில் இல்லை என்று கூறுவதற்கு இல்லை.

இந்தச் **சண்டீ-மங்கள்** நூலை இயற்றிய ஆசிரியர் முகுந்த ராமரால் கூறப்பட்ட பழைய மாணிக்க தத்தராக இருக்க முடியாது என்று பார்த்தோம். தென்மேற்கு வங்காளத்தில் (அதாவது கலிங்கத்தில்) சண்டியின் வழிபாட்டுப் பாடலைத் தொடங்கி வைத்தவர் ஆதி-மாணிக்க தத்தர்தான் என்று தோன்றுகிறது. அவர் கூறியதும் கர்ணபரம்பரையாக வந்ததுமான பழைய கதை இரண்டாவது மாணிக்க தத்தரின் காவியத்தில் பின்வருமாறு காணப்படுகிறது:

அசுரர்களின்மீது சண்டி வெற்றிபெற்றதும், அதைக் கண்ட தெய்வங்கள் பலரும் அவருடைய உன்னதப் பதவியை ஒப்புக்கொண்டார்கள். சிலகாலம் சென்றபின், நில உலக மக்கள் தனது அருஞ் செயல்களைப் பாடியும் ஆடியும் பாராட்டித் தன்னைக் கொண்டாடி வழி

படவேண்டும் என்னும் விருப்பம் அந்தத் தேவதைக்கு உண்டாயிற்று. தன்னை வழிபடுவதற்கு உரிய இரகசியச் சடங்கைச் செவிடும் முடமுமாய், உடல் ஊனமுற்றவராயுமிருந்த மாணிக்க தத்தருக்குத் தெரிவிக்கும்படி நாரதர் அவளிடம் சொன்னார். ஆகவே சண்டி, ஒரு பெரு முதுகிழவியாக வடிவம் பூண்டு, மாணிக்க தத்தர் உறக்கத்தில் ஆழ்ந்திருக்கும்போது, அவரது கண்முன் தோன்றினாள். பொதுமக்கள் தன்னை வழிபடுவதற்கு ஊரிய சடங்கை முறைப்படுத்தி வகுக்க வேண்டும் என்றும், தனது கதையைச் செய்யுள் வடிவமாக இயற்றவேண்டும் என்றும், அவரிடம் கனவில் சொன்னாள். இரகு, இராகவன், என்னும் அவருடைய மக்கள் இருவரும் இந்தக் காரியத்தில் அவருக்குத் துணையாக இருப்பார்கள் என்று வாக்களித்தாள். உறக்கத்தில் ஆழ்ந்து கிடந்த அவரது உடலைத் தனது தெய்விகத் திருக் கரத்தால் மெல்லத் தடவினாள். அவருடைய உடலின் ஊனங்கள் எல்லாம் அக் கணமே மறைந்துபோயின. அவரது படுக்கையின் தலைமாட்டில் தனது வழிபாட்டுச் சடங்கு நூலை வைத்துவிட்டு, அந்தத் தேவதை மறைந்துவிட்டாள். மாணிக்க தத்தர் காலையில் விழித்து எழுந்தபோது, தாம் உருமாறிப் புதிய மனிதராக ஆகியிருப்பதைக் கண்டார். சண்டியால் அவருக்கு அளிக்கப்பட்ட வழிபாட்டுச் சடங்கு நூல் வடமொழியில் எழுதப்பட்டிருந்தது. அந்த மொழி அவருக்குத் தெரியாது. ஆகையால், அவர் ஸ்ரீகண்ட பண்டிதரின் துணையை நாடவேண்டியதாயிற்று. வடமொழிச் செய்யுள்களின் பொருளை அந்தப் பண்டிதர் அவருக்கு விளக்கிக் கூறினார். மாணிக்க தத்தரும் அச் செய்யுள்களை வங்காளிச் செய்யுள்களாக இயற்றினார். அந்தக் 'காவியம் தனிநிலைப் பாடல்களாக (நாசாடி) அமைந்தது; மொத்தம் முந்நூறு செய்யுள்களையே கொண்டது. அந்தப் பாடல்களைப் பாடியும் ஓதியும் எங்கும் வெளியிடும்பொருட்டு, ஓர் இசைக் குழுவை அவர் அமைத்துக்கொண்டார். அக் குழுவிலே மாணிக்க தத்தரே தலைமைப் பாடகர் (காயகர்). அவருடைய மக்களான இரகுவும், இராகவனும், பக்கப் பாட்டுக்காரர்களாகவும் (பாலி), ஸ்ரீகண்ட பண்டிதர் மிருதங்கக்காரராகவும், இருந்தார்கள். அக் குழு கலிங்கத்துக்குச் சென்றது. வீடு வீடாக நின்று, தெருவில் பாடியும் ஆடியும் வந்தது. அந்தச் செயலைப் பொதுமக்கள் பலரும் பாராட்டினார்கள். தமது நாட்டு மக்கள் ஈடுபட்டு அமர்ந்திருக்கவேண்டிய தத்தம் காரியங்களை எல்லாம் கைவிட்டு, அவற்றைச் சிராக நிறைவேற்றுமல் இருந்ததும், பாட்டும் கூத்துமாகக் கலந்த ஒரு

புதிய வழிபாட்டு முறை அவர்களின் மனத்தைக் கவர்ந்ததே இதற்குக் காரணமாக இருந்ததும், கலிங்க நாட்டு அரச ருக்குத் தெரிந்தது. முறையல்லாத இச் செயலைச் செய்ய முற்பட்ட மாணிக்க தத்தர்மன்னரின் முன்னிலைக்கு வரவழைக் கப்பட்டார். அவ்வாறு செய்த காரணத்தை விளக்கும்படி அவருக்குக் கட்டளை பிறந்தது. அவர் அங்கு வந்து, தமக்கு நேர்ந்ததை எல்லாம் ஆதியோடந்தமாகச் சொன்னர். ஆனல், அத்துணை அற்பமான ஒருவன்மீது சண்டி தேவி அவ்வளவு அன்பு பூண்டு, கருணை காட்டியிருக்க முடியும் என்று அந்த மன்னர் நம்ப மறுத்தார். ஆகவே, அந்தக் கவிஞை ஐயத்துக்கு இடமான நடத்தையுள்ளவர் என்று கருதிச் சிறைச் சாலையில் அடைத்தார். அன்று இரவில் உறங்கிய அரசனின் முன் அந்தத் தேவதை தோன்றினள். அவளுடைய முகம் கடு கடுத்த தோற்றம் உடையதாக இருந்தது. விடிந்ததும், அந்தக் கவியை விடுவிக்க வேண்டும் என்று அவள் கட்டளை இட்டாள். அந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பின் அவ் அரசன் மாணிக் கரை ஆதரிப்போரில் தலைசிறந்தவனுக ஆகிவிட்டான்.

இந்தக் கதை முழுவதும் கர்ண பரம்பரையாக வழங்கி வந்த ஒரு சுட்டுக் கதை. ஆயினும், இதில் ஒரு சிறு பகுதி புராணத்தையும் ஆதாரமாகக் கொண்டிருக்கலாம். இந்த கைய காவியங்களைப் பிற்காலத்தில் எழுதியவர்கள் பலரும் பார்ப்பனர்கள். ஆனல், மாணிக்கர் பார்ப்பனர் அல்லர் என்றே தோன்றுகிறது. இந்தச் சமயக் குழு கலிங்கத்தில் தொடங்கியிருக்கவேண்டும், அல்லது கலிங்கத்தின் வழியாக வந்திருக்கவேண்டும், என்பதும் தெரிகிறது.

பார்ப்பனராகிய (துவிஜர்) மாதவர் இயற்றிய **சண்டி மங்கள்** என்னும் நூல் 1579ல் எழுதப்பட்டது. இதிகாசத் தில் கூறப்பட்டுள்ள விரனுகிய அருச்சுனனே மீண்டும் உரு வெடுத்து வந்து, அக்காலத்தில் வங்காளத்தின் மன்னராக இருந்த அக்பராகப் பிறந்தான் என்று அந்தக் கவி கூறுகிறுர். (வங்காளி இலக்கியத்தில் ஒரு மொகலாய மன்னரைப் பற்றி முதன் முதலாகக் கூறும் இடம் இதுவே). ஹூக்ளி ஆற்றின் கரையில் உள்ள ஸத்கவன் என்னும் ஊரில் தாம் பிறந்ததாகக் கவி கூறுகிறுர். இந்தக் கூற்று உண்மைதான என்பது ஐயத்துக்கு இடமானது. இந்தக் காவியத்தின் கையெழுத்துப் பிரதிகள் யாவும் (அவற்றுள் மிகப் பழமையான பிரதியின் காலம் 1759ம் ஆண்டு) நெடுந் தொலைவிலுள்ள கிழக்கு வங்காளத்திலிருந்து, முக்கியமாக சிட்டகாங் பகுதியிலிருந்து, கிடைத்தவை. அவற்றுள் ஒன்றுகூட மேற்கு வங்காளத்தில் அகப்படவில்லை. இதற்கு ஒரே ஒரு காரணம்தான் இருக்க

முடியும். அது என்ன என்றால். அந்தக் கவியோ, அல்லது அவரது குடும்பத்தாரோ, கிழக்கு வங்காளத்துக்குக் குடிபுகுந்திருக்க வேண்டும்; காவியமும் அங்கேதான் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும்; ஆகையால், மேற்கு வங்காளத்தில் அதைப் பற்றித் தெரிவதற்கு இடமில்லை என்பதுதான் காரணம்.

மாதவர் இயற்றிய காவியத்தை, அதைப் போன்ற மற்றக் காவியங்களோடு ஒப்பிடும்போது, சிறிய காவியம் என்றே கூறவேண்டும். வழக்கமாக அந்நூல்களின் தொடக்கத்தில், முகவுரையில் வரும் சிவன், ஸதி, ஆகியோரின் கதையும், சிவன் பார்வதியை மணந்த கதையும், அவர்கள் இருவரின் இல்லற வாழ்க்கைக் கதையும், இதில் இல்லை. அதற்குப் பதிலாக, தாம் கூறவந்த தேவதை **மங்கள்** என்னும் ஓர் அசுரனை வென்ற கதை மிகச் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இக் காரணத்தாலேயே அவளுக்கு மங்கள்-சண்டி என்னும் பெயர் வந்தது. தனபதியின் கதையைக் காட்டிலும் காலகேதுவின் கதை இன்னும் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. கதையைச் சித்திரிக்கும் திரையின் அளவு சுருக்கமாக இருந்த காரணத்தால், கதைப் பாத்திரங்களின் நடை உடை பாவனைகளை விளக்கிக் காட்ட அதில் அதிக இடம் இல்லை.

கங்கை ஆற்றைப் பற்றியும், அவள் பூமிக்கு இறங்கி வந்ததைப் பற்றியும், ஒரு வரலாற்றுக் காவியம் (**கங்கா-மங்கள்**) கூறுகிறது. அதை இயற்றியவரின் பெயரும் மாதவர் என்பதுதான். அவரும் ஒரு பார்ப்பனர். இந்தக் கவி, சைதன்னியரின் சமயத்தைப் பின்பற்றியவர் என்று தெரிகிறது. இந்த இரண்டு நூல்களிலும் காணப்படும் அடிக்குறிப்பில் பார்ப்பனன் மாதவன் என்ற முத்திரையே பல பிரதிகளிலும் ஒன்று போல வரையப்பட்டிருக்கிறது. ஆயினும், இந்த இரண்டு ஆசிரியர்களும் ஒருவரே என்று நினைப்பதற்கு இடமே இல்லை.

'கவி கங்கண' முகுந்த ராம சக்கரவர்த்தி இயற்றிய **சண்டி-மங்கள்** அதற்கு முன்னுள்ள நூல்களை எல்லாம் (அப்படிப்பட்ட நூல்கள் எவையேனும் இருந்திருந்தாலும்) ஒதுக்கித் தள்ளிவிட்டது. அவை பெற்றிருந்த இடத்தில் தானே அமர்ந்துகொண்டது. அவ்வாறு அது முந்திக் கொண்டதால், அவருக்குப் பின்னால் வேறு ஒருவரும் அத்தகைய முயற்சியை மேற்கொள்ளாமல் தடுத்தும் விட்டது. அந்த நூல் அளவில் பெரியது; பலதிறப்பட்ட கருத்துக்களையும் உட்கொண்டது; அத்தகைய நூல்களின் பிரதிநிதியாக உள்ளது. மேற்கு வங்காளத்தில், பிற்காலத்தில், மங்கள்-

காவியங்களை இயற்ற விரும்பிய ஆசிரியர்கள் அனைவருக்கும் அது ஒரு முன்மாதிரியாக இருந்தது. தமது வாழ்க்கைச் சுயசரிதைக் குறிப்பு ஒன்றைத் தாம் இயற்றிய காவியத்தின் முன்னுரையாக முகுந்தராமர் அமைத்தார். மேற்கு வங்காளத்தில் வரலாற்றுக் காவியங்களைப் பின்னர் எழுதியவர்கள் அனைவரும் இந்த மரபையே பின்பற்றினார்கள். முன் எழுதப்பட்ட காவியங்களில் கனவில் ஒரு தெய்வம் தன்முன் தோன்றிற்று என்றும், கவிதையிலும் பாட்டிலுமாக 'என்னைப் பாராட்டி வணங்கு' என்று கூறிற்று என்றும், கூறுவதே மரபாக இருந்தது. அந்தப் போலிக் காரணத்தை இது ஒழித்துவிட்டது.

முகுந்தராமர் மேற்கு வங்காளத்தைச் சார்ந்த தாமுன்யை என்னும் ஊரில் (இப்பொழுது இந்த ஊர் பர்த்துவான் மாநிலத்தின் தெற்கு எல்லை ஓரத்தில் உள்ளது) வாழ்ந்த ஒரு பார்ப்பனக் குடியைச் சேர்ந்தவர். தலைமுறை தலைமுறையாகக் குடும்பச் சொத்தாக இருந்துவந்த ஒருசில ஏக்கர் அளவே உள்ள நிலத்திலிருந்து கிடைத்த விளைவைக் கொண்டே அக் குடும்பம் தனது சிவனத்தை நடத்திவந்தது. மேற்கு வங்காளத்தில் ஆதிக்கம் பெற்றிருந்த பட்டாணியரின் ஆட்சியானது ஷேர் ஷாவின் படைத் திறத்தால் தாக்குண்டு, அதற்கு எதிர் நிற்க இயலாமல், பின்வாங்கி வந்த ஆபத்தான காலத்தில், பயிர்த் தொழிலைப் பின்பற்றியவர்களின் வேளாண்மை நிலை அநேகமாகத் தலைகீழாகக் கவிழ்ந்து போயிற்று. முன்னால் ஜமீன்தார்களாக இருந்த பட்டாணியர்களிடமிருந்தும், இந்துக்களிடமிருந்தும், அவர்களின் நிலங்கள் முதலிய பலவகைச் சொத்துக்களும் பறிக்கப்பட்டன; அவை யாவும் ஆப்கானிய அதிகாரிகளுக்குக் கொடுக்கப்பட்டன. அப்போது அந் நிலங்களைப் பல குடிகள் பயிரிட்டுவந்தார்கள். அவர்களில் பலரின் கைவசம் இருந்த நிலங்களைத் தங்களுடைய உடைமைதான் என்று காட்டக் கூடிய பதிவுச் சான்றுகள் யாதொன்றும் இல்லை. ஆதலால், அவர்கள் அந் நிலங்களை இழந்து, நிலமற்றவர்களைப் போல் கதியற்றுத் தத்தளிக்கவேண்டிய தாயிற்று. நிலங்களுக்கு வரிகளை விதிக்கவும், பட்டாக்களைக் கொடுக்கவும், தேவையான அதிகாரிகளை நாட்டுக்கு வெளியேயிருந்து மொகலாய ஆட்சியினர் வரவழைத்து நியமித்தார்கள்; அவர்களுக்கு அங்குள்ள நிலைமைகளைப் பற்றி அதிகமாக ஒன்றும் தெரியாது. அதிருஷ்டம் கெட்டுப் பதைபதைப்பவர்களின்மீது அவர்களுக்கு இரக்கமும் இல்லை. புதிய ஆட்சியாளர்கள் புதிய ஜமீன்தார்களைப் படைத்தார்கள். அவர்களும், தங்களால் முடியும் அளவுக்கு, நிலங்களைக் கைவசப்படுத்தவும், இயன்ற

மட்டும் மிகுதியாக வரிகளை வசூல் செய்யவும், முயன்றார்கள். அதிருஷ்டம் கெட்ட மக்களுள் முகுந்தராமரும் ஒருவர். தலை முறை தலைமுறையாக இறங்கி வந்த அவர்களுடைய குடும்பச் சொத்து சில ஏக்கர் அளவே உள்ள நிலமேயாயினும், அதி லிருந்து கிடைத்த மகசூல், ஏழு தலைமுறைக் காலமாக, அந்தக் குடும்பத்தின் எளிய வாழ்க்கைக்குப் போதுமானதாக இருந்தது. அந் நிலம் ஹுஸேன் ஷாவின் அரசபரம்பரையின் மீது பக்தி கொண்டிருந்த ஜமீன்தார் ஒருவருடையது. அந் நிலத்தைப் பயிரிடும் உரிமையை முகுந்தராமரின் குடும்பம் அவரிடமிருந்து பெற்றிருந்தது. அந்த ஜமீன்தார் அப்போது ஆதிக்கம் பெற்றிருந்த அரசனுக்கு வேண்டாதவர். ஆதலால், முகுந்தராமரின் நிலம் பறிமுதல் செய்யப்பட்டது. இவ்வாறு வருந்தியவர் அவர் ஒருவர் மட்டும் அன்று. அந்தக் காலத்து மக்கள் அனைவருமே அத்தகைய துயரில் ஆழ்ந்து வருந்தி னார்கள். அந்தத் துயர நிலையில் அவர் மிகவும் உருக்கமாகப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

> மன்னன் மான-சிம்மர் பொலிக! அவர் விஷ்ணுவின் அடியிணைத் தாமரையில் ஆவலோடு படியும் வண்டு போன்றவர். அவர் கௌடத்திலிருந்தும் வங்காளத் திலிருந்தும் புறப்பட்டு ஒரிஸ்ஸாவுக்கு அருகில்(படை யெடுத்துச்) செல்கிறார். அறநெறியினின்று விலகிய மன்னரின் காலத்தில் மக்கள் செய்த பாவங்களின் பலனாக, அவர்களுடைய நிலங்கள் பலவும் மாமூது ஷரீபுக்கு (ஜாகிராக) அளிக்கப்பட்டன. வரிவசூல் அமைச்சராக அதிகாரம் பெற்ற இராயஜாதர், வியாபாரிகளையும் க்ஷத்திரியர்களையும் துன்புறுத் தினர். அவர் பார்ப்பனர்களுக்கும் வைணவர் களுக்கும் பகைவர். நிலப்பரப்பின் நீளத்தை மூலைக்கு மூலையாக அளந்தனர். பதினைந்து 'காடை'[1] கொண்ட பரப்பே ஒரு 'பீகா' என்று கணக்கிட்டார். மக்களின் முறையீட்டைக் காதில் சிறிதும் கொள்ளவில்லை. வரிவசூல் செய்பவர்கள், கூற்றுவனின் தூதர்களைப் போல், இரக்கமற்றிருந்தார்கள். புன்செய் நிலத்தை நன்செய் என்று எழுதினார்கள். எவ்வகை உதவியும் செய்யாமலே, மேன்மேலும் பணவசூல் செய்தார் கள். பணப்பொறுப்பாளர்கள் யமனைப் போல் கொடியவர்கள். ரூபாய்க்கு ஒரு 'பணம்' வட்டமாகக்

---

1. இருபது காடையே ஒரு பீகை என்பது சரியான கணக்கு. பீகை என்பது ஏக்கரில் மூன்றில் ஒரு பங்கு.

> கழித்துக்கொண்டார்கள். ஒரு ரூபாய்க்கு ஒரு நாளுக்கு ஒரு பைசா விதம் வட்டியும் வாங்கினார்கள். சுங்கம் வாங்குபவர்கள் பொய்யும் புரட்டும் சொல்லு பவர்கள், ஏமாற்றுக்காரர்கள், முழுப் போக்கிரிகள். மற்றவர்களின் பண்டங்களுக்காக அவற்றுக்கு உரிமை இல்லாத ஒருவன்மீது சுங்கமும் அபராதமும் விதித்து, வசூலித்தார்கள். பட்டப்பகலில் கொள்ளை அடித்தார்கள். அரசரின் மற்ற அதிகாரிகள் இவர்கள் எல்லாரையும் விடக் கெட்டவர்கள். அவர்கள் மக்களின் செல்வத்தை உறிஞ்சும் அட்டைகள். உரிமையாளர்கள் கொட்டக் கொட்ட விழித்திருக் கும்போதே, அவர்களுடைய செல்வத்தை எல்லாம் கவர்ந்துவந்தார்கள். ஊர் அதிகாரியோ ஒன்றுக்கும் உதவாத கயவன். கூலிக்கோ, அன்புக்கோ, வேலை செய்ய ஒருவரும் கிடைப்பதில்லை. நெல்லையோ பசுக் களையோ விலைக்கு வாங்குபவர் ஒருவரும் இல்லை. எனது தலைவனாகிய கோபிநாதநந்தியும், அவருடைய காலம் கெட்டுக் கிடந்ததால், சிறைச் சாலையில் கட்டுண்டு கிடந்தார். அவரை விடுவித்துக் காப்பாற்று வதற்கோ யாதொரு வழியும் இல்லை. ஒவ்வொரு வீட்டின் வாயிலிலும், அங்குள்ளவன் எங்கே ஓடி விடப்போகிறானோ என்று காவலாளர் கதவண் டையில் காத்து நின்றனர். மக்களின் நெல் முழுதும் அற்றுப் போனதால், அவர்கள் தங்கள் கருவிகளையும் வீட்டுச் சாமான்களையும் விற்கத் தயாராயிருந் தார்கள். ஆனால் வாங்குவோர் ஒருவரும் இல்லை. ரூபாயின் மதிப்புப் பத்து அணா என்று குறைந்து விட்டது.

அக்கம்பக்கத்தில் உள்ள அவருடைய நண்பர்கள், அவர் மீது இரங்கி, அவருக்கு ஆலோசனை கூறினார்கள். அதன்படி, முகுந்தராமர் தமது மனைவி, பச்சிளம் மகன், தம்பி, ஆகிய வரோடும் (அவரது குடும்பத்துக்கு மிகவும் வேண்டியவரான நண்பர் ஒருவரும் அவர்களோடு கூடவே வந்திருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது), தாம் தலைமுறை தலைமுறையாக வாழ்ந்துவந்த வீட்டைவிட்டு வெளியேறி, தென் திசையில் ஆப்கானியர் ஆட் சிக்கு உட்படாதிருந்த பகுதிக்குச் சென்று, பிழைக்க வழிதேட லாம் என்ற நோக்கத்தோடு புறப்பட்டார். அயல் ஊரிலிருந்து வந்த பார்ப்பனனை ஏற்று அவனுக்கு இடம் அளிக்கும் ஏதே னும் ஓர் ஊரில் குடியேறி, புதிய வாழ்க்கையைத் தொடங்க லாம் என்று எண்ணினார். வீட்டிலிருந்து சில மைல் செல்

வதற்குள்ளேயே, அவர்கள் ஓர் எத்தனல் ஏமாற்றப்பட்டார்கள். தங்கள் கைவசமிருந்த சிறு தொகையையும் இழந்தார்கள். அந்தப் பிரதேசத்தில் வாழ்ந்த கொடையாளி ஒருவர் அவர்களை ஆதரித்து உபசரித்தார். ஆதலால், நல்ல வேளையாக, அப்போது நேர்ந்த பேராபத்திலிருந்து அவர்கள் தப்பினார்கள். தம்மை ஏமாற்றிய கள்வனின் பெயரையும், தம்மை ஆதரித்த கொடையாளியின் பெயரையும், முகுந்தராமர் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். அந்த ஊரில் மூன்று நாள் தங்கிய பின், கவியும் அவரது குடும்பத்தாருமாகத் தென்மேற்குத் திசையை நோக்கிப் பயணம் செய்தார்கள். இடையே குறுக்கிட்ட நாலு, ஐந்து, சிற்றாறுகளைக் கடந்து அப்பால் சென்று, நெடுந்தொலைவு நடந்து, ஒரு நாள் காலையில், ஓர் ஊரின் வெளிப்புறத்தை அடைந்தார்கள். அவர்கள் முற்றும் மனம் சோர்ந்தும், உடல் களைத்தும், போயிருந்தார்கள். அன்று வெயிலும், நன்றாக அடித்தது. காய்ந்து நீர் வற்றிவரும் ஒரு குளக் கரையில், குறு நிழலில், சிறிது நேரம் உட்கார்ந்து களைப்பாறினார்கள். அவர் நாள்தோறும் எண்ணெய் தேய்த்துக் குளிப்பதே வழக்கம். அன்று அவ்வாறு செய்யாமலே நீரில் மூழ்கினார். தம்மோடு எடுத்துச் சென்ற தமது குலதெய்வமான கோபாலனை நாள்தோறும் வணங்குவதுபோல் அன்றும் வணங்கினார். ஆனால், அன்று புதிய குவளை மலர்களால் அத்தெய்வத்தை அருச்சனை செய்தார். ஆனால் அதன் முன்னிலையில் படைப்பதற்கு அன்று வேறொன்றும் இல்லாததால், அம் மலர்களின் கிழங்கையே நைவேத்தியமாகப் படைத்தார். கவியின் குடும்பத்தாருக்குப் பசி தீர உண்ண, அக் குளத்தின் நீரைத் தவிர வேறொன்றும் இல்லை. குழந்தை சோறு வேண்டும் என்று கதறிக்கொண் டிருந்தது. மனமுடைந்த முகுந்தராமர் ஒரு மூலையில் முழங்காலைக் கட்டிக்கொண்டு சோர்ந்து உட்கார்ந்திருந்தார். உறக்கம் கண்ணைச் சுற்றியது. அப்போது தமது தாயார் தமது அருகில் வந்து, தம் தலையைத் தமது மடியில் வைத்துக்கொண்டதாகக் கனவு கண்டார். அந்தத் தாயின் வடிவம் சண்டி தேவியின் வடிவமாக மாறிற்று. அத்தெய்வம் அவரை வாழ்த்தி, 'என்னைப் பாடிப் புகழ்' என்று கூறிற்று. இந்த நற்கனவு கவியின் மனத்தில் துணிவைப் புகட்டிற்று. இது நிகழ்ந்தது சக ஆண்டு 1466ல் (அதாவது கி.பி. 1544ல்). நாடு துறந்து, அயல் நாட்டில் அடைக்கலம் புக விரும்பிய அம் மக்கள் அங்கிருந்து புறப்பட்டு, சிலாய் ஆற்றைக் கடந்து, ஆடடா என்னும் ஊரை அடைந்தார்கள். இவ்வூர் மிட்னபூரி மாவட்டத்தில், கடால் பகுதியில், சந்திர கோணத்திற்கும் கிர்ப்பாயிக்கும் இடையில் உள்ளது. அவர்களின் பயணம் அவ் ஊரில்

முடிவடைந்தது. அங்கு ஆண்டுவந்த பார்ப்பன மன்னனாகிய பாங்குடா ராய் என்பவரை முகுந்தராம் சரண் அடைந்தார். வறுமையில் ஆழ்ந்து கிடந்த அந்தக் குடும்பத்துக்குத் துணை செய்ய அந்த மன்னர் மனமுவந்து முற்பட்டார். தம்முடைய இளம் பிராயத்தினனான மகன் இரகுநாதனுக்கு ஆசிரியராகவும், நன்னெறித் துணைவராகவும், முகுந்தராமரை அமர்த்தினார்.

தமது வாழ்க்கை கவலையின்றி அமைதியாக நடக்கத் தொடங்கியதும், அந்தக் கவி தாம் கனவில் கண்ட தேவதைக்கு அளித்திருந்த வாக்குறுதியை மறந்துவிட்டார். அவருடைய வயது முதிர்ந்த தோழன் அவரை அவ்வப்போது நினைவூட்டி வந்தும்கூட அவர் கவனிக்கவில்லை. குடும்பத்தில் ஓர் ஆபத்து நேர்ந்தது. தாம் வாக்குத் தவறியதை அது முகுந்தராமருக்கு உணர்த்திற்று. அதன்பின் அவர், சற்றும் காலம் தாழ்த்தாமல், காவியத்தை இயற்றத் தொடங்கினார். பாங்குடாவின் மகனும், அவருக்குப் பின் பட்டம் ஏற்றவருமான இரகுநாத ராயின் அரசாட்சியின்போது (இவர் 1573 வரை அரசாண்டார்). இந் நிகழ்ச்சி நேர்ந்தது. மான்சிங், ஒரிஸ்ஸாவின்மீது அப்பொழுது படையெடுத்துச் செல்வதாகக் காவியம் கூறுவதால், அக் காவியம் எழுதி முடிக்கப்பட்ட ஆண்டு 1589 ஆக இருக்கவேண்டும் என்பது தெரிகிறது. இரகுநாதரின் சொற்படி, அந்தக் காவியம் ஓதவும் பாடவும் பட்டது. அந்தக் காவியமும், அது பாடப்பட்ட முறையும், இரகுநாதருக்கு மிக்க மகிழ்ச்சி அளித்தன. பண்டைக்காலத்தில் வழக்கமாக இருந்துவந்த முறைப்படி, அந்தக் கவிக்குப் பொன் வளையல்கள் இரண்டும்[1] மற்ற அணிகலன்களும், ஆடைகள் இரண்டும்; தலைப்பாகையும், ஏறு குதிரை ஒன்றும் அவரால் அளிக்கப்பட்டன. அவர் இயற்றிய பாடல்களைப் பாடியவர்களுக்கும் தக்க பரிசுகள் வழங்கப் பட்டன.

முகுந்தராமரின் காவியம் மூன்று பகுதிகளாக அமைந்திருக்கிறது. முதல் பகுதி ஒரு தனிக் காவியமாக வேறாகத் தனித்து நிற்கிறது. புராணத்தில் கூறப்பட்டுள்ள சிவனின் கதையையும், அவரது இரண்டாவது மனைவியாகிய பார்வதியின் (கௌரி, துர்க்கை, அல்லது சண்டி) கதையையும், அது கூறுகிறது. அதில், அடங்கிய கதைப் பொருள் பெரும்பான்மையும் அந் நாட்டில் வழங்கிவந்த நாடோடிக் கவிதைகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. உதாரணமாக, சிவன், பார்வதி, ஆகியோரின் மணச் சடங்கையும், சிவன் தமது மாமனின் குடும்பத்

1. இவற்றால்தான் அவருக்குக் 'கவி-கங்கணர்' என்னும் பெயர் கிடைத்தது.

தோடு வாழ்ந்து வந்ததையும், அந்தத் தெய்விகக் கணவன்-மனைவியரின் வறுமை மிக்கதும் இன்பம் அற்றதுமான இல்லற வாழ்க்கையையும், பற்றிய கதைகள் எல்லாம் நாடோடிக் கதைகளிலிருந்தே எடுக்கப்பட்டவை. அந்தக் கவி, வீட்டை விட்டுப் புறப்படுவதற்கு முன்பு, தம் ஊரிலுள்ள கடவுளை நாள்தோறும் வழிபட்டு வந்தபோதே இந்தப் பகுதி ஒரு தனிச் 'சிவாயனக்'காவியமாக இயற்றப்பட்டிருக்கலாம். பிற்காலத்தில் அவ்வகைக் காவியங்களைப் பாடிய ஆசிரியர்கள் பலரும் சிவனின் கதையை முகுந்தராமர் கூறிய முறையையே நிழல்போலப் பின்பற்றினர்கள். உதாரணமாக, இராமேசுவரரையும், பாரத சந்திரரையும் (பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு) கூறலாம். ஆனல், அவர்கள் இயற்றிய காவியங்கள் எவையும் முகுந்தராமரின் காவியத்தைக் காட்டிலும் சிறந்தவையாக அமையவில்லை. அவர் இயற்றிய காவியத்தின் இரண்டாவது பகுதி 'ஆகடி-கண்டம்' (வேட்டுவப் பகுதி) என்றும், மூன்ரும் பகுதி 'வணிக கண்டம்' (வர்த்தகப் பகுதி) என்றும், பெயரிடப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த இரண்டுமே சண்டி-மங்களத்தின் முக்கியக் கதைகள்.

உலக மக்களையும், அவர்களின் நடை உடை பாவனைகளையும் கூர்ந்து கவனித்து மதிப்பிடும் திறமை முகுந்தராமருக்கு இருந்தது. அவருடைய நீண்ட காவியத்தில், அங்கங்கே பலவகையான மக்களின் நற்குணங்களும் தீய குணங்களும், நிறைவும் குறைவும், தோன்றுமாறு, சித்திரித்திருப்பதை, சிற்சில வேளைகளில், காணமுடிகிறது. அக் கவி தமது வாழ்க்கையில் மிகவும் துன்புற்றவர். ஆகையால், பிறரைப் பல கொடுமைகளுக்கு உள்ளாக்கிவந்த செல்வவான்களின்மீது அவர் மனம் கசந்து இருந்ததற்குப் போதிய காரணங்கள் உண்டு. ஆயினும், அங்கங்கே, ஒருசில இடங்களில்மட்டுமே இந்த மனக் கசப்பு வெளிப்படுகிறதே அன்றி, பொதுவாக அவருடைய அமைதி-நோக்கை அது முற்றும் கெடுத்துவிடவில்லை. அவருடைய காவியத்தில் தனித்தனிக் கதைப் பாத்திரங்களும். சமூகத் தொகுதிகளும், பளிச்சென்று தெரியுமாறு தெளிவாக வரைந்திருக்கிருர். அவரவர்களின் மனநிலைகளை அவர் நன்கு அறிந்தவர். அவரவர்களுடைய உணர்ச்சிகளில் ஒன்றி ஈடுபட்டவர். ஓர் உதாரணம் காட்டுகிறேன்:

காலகேது காட்டிலுள்ள விலங்குகளை எல்லாம் கண்டபடி கொன்று வந்தான். அவனுடைய வேட்டைக்கு இலக்காகிவந்த விலங்குகளால் அவனது கொடுமையைத் தடுக்க யாதொன்றும் செய்ய முடியவில்லை. கடைசியாக, அவை அழுதுமுன் கொண்டே, தங்கள் காப்புத் தெய்வமாகிய சண்டி தேவியிடம்

சென்றன. அத் தேவியின் முன்னர் வந்து நின்று, கண்ணீர் வடித்து, தங்கள் குறைகளைக் கூறும் விலங்குகளையும், பற்பல வகையான குணங்களை உடைய பற்பல மனிதர்களைப் போலவே, முகுந்தராமர் மிகவும் அழகாகச் சித்திரிக்கிறார். தலைமுறை தலைமுறையாக, தாம் வாழ்ந்துவந்த வீட்டைவிட்டு வெளியேறுவதற்கு முன்பு, தாம் பட்ட கவலைகளை எல்லாம் நினைத்த வண்ணமே கவி இவ்வாறு பேசுகிறார் என்பதைப் பற்றி ஐயமே இல்லை,

சிங்கம் கதறி முறையிட்டது: தாயே! யாதொரு குற்றமும் செய்யாத என்மீது நீ கருணை காட்டாதிருக்கிறாயே. இது ஏனோ? தாயே! நீதானே என் நெற்றியில் பொட்டை இட்டாய்? விலங்குகளுக்கு எல்லாம் அரசன் ஆக்கினாய்? உனது அடிமையாக (வாகனமாக) என்னை ஏற்றுக் கொள். எனக்கு இனி அரசு புரிவதில் சிறிதும் ஆசை இல்லை. என் ஆருயிர்ச் சகோதரன் பரலோகம் சென்றுவிட்டான்.

கரடி முறையிட்டது: நான் எறும்புகளையும் பூச்சிகளையும் தின்று வாழும் பிராணி. நான் நியோகி அல்லன்; சௌதுரியும் அல்லன்; பண்ணைக்காரரும் அல்ல. தாயே. உனது அருளால் நான் இங்கே வாழ்கிறேன். என் ஏழு குழந்தைகளும் அவ் வீரனின் வலையில் அகப்பட்டு இறந்துவிட்டார்கள். என் குடும்பத்தோடு நான் மாய்ந்துபோனேன்.[1] என் மனைவியும் இறந்து. விட்டாள். என் மக்களும் இறந்துவிட்டார்கள். இரண்டு பேரன்களையும் நான் காப்பாற்ற வேண்டுமே.

பெண்யானை மண்ணில் புரண்டு, அழுதுகொண்டே, முறையிட்டது. அது அந்தத் தேவதையின் மனம் இரங்க, வருந்திக் கூறிற்று: என் மகன் கரிய நிறத்தவன், அழகு மிக்கவன், (தாமரைக் கண்ணினன், காமனது வில்லைப் போன்ற புருவத்தினன், வடிவத்தில் மதனையும் வென்றவன்). பிறக்கும் போதே அவனது நெற்றியில் இளம் சந்திரனைப் போன்று இருந்த வெள்ளைச் சுட்டு, கானகம் முழுவதிலும் ஒளி வீசிற்று. தாயே! அந்த என் மகன் கொல்லப்பட்டான்.

---

1. அரசாங்கத்தின் உயர்ந்த பதவிகளிலுள்ள அதிகாரிகள்.

எங்கள் பெயர் பெரிது; ஊர் பெரிது; மேனியும் பெரிது. அவ் வீரனின் கண்ணில் படாமல் மறைந்து வாழ எங்களுக்கு ஒரு புகலிடமும் இல்லே. நாங்கள் என்ன செய்வோம்? எங்கே செல்வோம்? எப்படித் தான் தப்புவோம்? எங்களுடைய இரண்டு கொம்பு களே எங்களுக்குப் பகைவர்களாக அமைந்திருக் கின்றன—என்று கதறிற்று.

முள்ளம்பன்றியும், முயலும், விம்மி விம்மி அழுது, கூறின: கற்பகம் போல் வரம் அளிக்கும் தேவதை யையே வணங்கித் தொண்டாற்றினேம். எங்கள் துயருக்கோ ஒரு முடிவில்லே. நாங்கள் பொந்து களில் வாழ்கிருேம். ஒளிந்து வாழ்வது எப்படி என்பது எங்களுக்குத் தெரியும். அப்படியும் எங்களுக் குத் தப்பும் வழி காண முடியவில்லே. அந்தக் கொடி யவன் நாங்கள் வாழும் பொந்தில் நீரை ஊற்று கிருன். என்னுடைய மக்கள் அனேவரும்—நான்கு புதல்வர்களும் இரண்டு பெண்களும்—கொல்லப் பட்டனர். என் மனேவியும் கொல்லப்பட்டாள். இத்தனே வயது ஆனபின், இப்படி உயிர் வாழ்ந்து தான் என்ன பயன்? —என்றது.

அந்தக் காவியத்தின் கதைப் பொருள் புராணக் கதையிலிருக்து எடுக்கப்பட்டது; மதச் சார்பான போக்கை உடையது. ஆயினும், அந்தக் காலத்தில் காணப்பட்ட மேற்கு வங்காளச் சமூக வாழ்க்கையையும், அப்போது அங்கு நிலவி வந்த சூழ்நிலேயையும், மிக்க அளவில், அந்தக் கதையில் முகுந்தராமர் கோத்துச் சேர்த்துவிட்டார். குழந்தை பிறந்த நாளன்று கொண்டாடும் சடங்கும், பற்பல சாதிகளேயும் மதங்களேயும் சார்ந்த மக்கள் நகரங்களில் குடியேறும் பெரு முயற்சியும், இவை போன்ற பிறவும் அடங்கிய வங்காளி வாழ்க்கையை முகுந்தராமர் மிக நுட்பமாகக் குறித்துவந்திருக் கிருர். காவியத்தில் காணும் வர்ணனேகளில் எல்லாம் நகைச் சுவை இழைபோலக் கலந்து காண்கிறது. ஆகையால், அந்த நீண்ட காவியத்தைப் படிக்கும்போது அலுப்பு உண்டாவ தில்லே. அது மிகவும் மட்டமான நிலேவரை இறங்கித் தாழ்ந்து போவதும் இல்லே. அவர் மதத்தில் பற்றுள்ள நல்ல இந்து. ஆதலால், முஸ்லிம்களின்மீது பாரபட்சமாக இருந்து, அவர் களின்மீது அன்பு பாராட்ட அவருக்கு யாதொரு காரணமும் இல்லே. ஆயினும், காலகேது புதிதாக அமைத்த தலேநகரில் குடியேறிய முஸ்லிம் மக்களேயும் அவர் விரிவாக வர்ணிக்கிருர். அம் மக்களோடு அவர் நெருங்கிப் பழகி, அவர்களே நன்கு

தெரிந்திருந்தார் என்பதையும், அவர்களுடைய மனநிலைகளை நன்ருக அறிந்து, அவற்றில் ஈடுபட்ட மனத்தோடு அவற்றை விளக்கினர் என்பதையும், அவ் வர்ணனைகள் காட்டுகின்றன. ஆயினும், சிற் சில வேளைகளில், அவர்களிடம் பாரபட்சமாகவே அவர் நடந்துகொள்வதுபோலத் தோன்றுகிறது. பட்டாணியர்களைப் பற்றிக் கூறும்போதெல்லாம் கவி அவர்களைப் புகழ்ந்தே கூறக் காண்கிருேம்.

> அவர்கள் பெரிய மனது உடையவர்கள். ஒருவருக்கும் பொல்லாங்கு செய்யாதவர்கள். உயிர் போவதாக இருந்தாலும், உண்ணு விரதத்தைக் கைவிடாதவர்கள். எப்பொழுதுமே அவர்களுடைய காம்போஜ (பட்டாணிய) உடையை அணிந்திருப்பவர்கள். தலையில் மயிர் இன்றி மொட்டை அடித்துக்கொண் டிருப்பவர்கள். தங்களது மார்பை மறைக்கும்படி தாடியை நீளமாக வளர்ப்பவர்கள். தாங்கள் வாழும் வாழ்க்கை முறைகளைக் கைநழுவ விடாதவர்கள். தலையில் பத்துச் சுற்ருகத் தலைப்பாகையை அணிபவர்கள். நெகிழத் தைத்த கால்சட்டையை இடுப்பில் இறுகக் கட்டியவர்கள். தலையில் பாகையை அணியாதவர்களைக் கண்டால், அவர்களோடு பேசவே மாட்டார்கள். அதற்குப் பதிலாக, அவர்களின் தலையில் நையப் புடைப்பார்கள்.

கதையில் வரும் முக்கிய கதைப் பாத்திரங்கள் அதிகம் இல்லை. ஆயினும், கதையில் அவ்வளவு முக்கிய இடம் பெருத சிறிய கதைப் பாத்திரங்கள் பலரும், அவர்கள் வரும் போதெல்லாம், நன்கு உருப்பெற்றுத் தனிப் பண்பு உடையவர்களாகவே, நம் கண் முன், தெளிவாகக் காணப்படுகிருர்கள். அது போன்று, முக்கிய கதைப் பாத்திரங்கள் அவ்வளவு தெளிவாகக் காணப்படுவதில்லை. ஏனெனில், அந்த முக்கிய கதைப் பாத்திரங்கள் முன்னுல் எல்லாம் எப்படிச் சித்திரிக்கப் பட்டு வந்தார்களோ அந்த மரபு முறைப்படியே அவர்களை அவர் சித்திரிக்க வேண்டியிருந்தது; தமது மனோ-பாவத்தை அதிகம் ஓடவிட அவர்கள் இடம் கொடுக்கவில்லை. ஆனல், சிறிய கதைப் பாத்திரங்களைச் சித்திரிக்கும்போது, திறமையாக இரண்டொரு வரிகளில் அவர்களின் மனத்தில் ஆழ்ந்து கிடக்கும் உள்ளக் கருத்துக்களையும்கூட அவர் பளிச்சென்று காட்டுவதால், தெளிவற்ற சித்திரங்களாக இருந்தவைகளும் தெளிவாகத் தோன்றும் உருவங்களாக எழுந்து நிற்கின்றன.

காலகேது தனக்கு விற்ற இறைச்சிக்குப் பணம் கேட்டுத் தண்டல் செய்ய வந்திருக்கிறான் என்று மிராரி சீலன் என்னும் பொற்கொல்லன் நினைத்தபோது, அவனைப் பார்க்காமல், சாக்குச் சொல்லி, பார்க்க மறுக்கிறான். ஆனால், காலகேது ஒரு நகையை விற்க வந்திருக்கிறான் என்பது தெரிந்ததும், மனமுவந்து, முக மலர்ந்து, எழுந்து, அவனைப் பார்க்க வெளியே வருகிறான். துர்ப்பலை என்னும் வீட்டு வேலைக்காரி கடைக் கணக்கை அவ்வப்போது ஒப்பிக்காமல், காலம் கடத்திவருகிறாள். முகுந்தராமர் மெல்லெனவும், திறமை யோடும், கதையைக் கூறியிருப்பதற்கு இவை சில சிறந்த உதாரணங்கள். முகுந்தராமர் இயற்கை நிறங்கள் நன்கு தோன்றச் சித்திரித்திருக்கும் பாம்ருதத்தன் என்னும் போக் கிரிப் பயல் நமது மனத்தைக் கவர்கிறான். இந்திய இலக்கி யத்தில் அவன் அமர வாழ்வு பெற்றவன் என்று சொல்ல லாம்.

அந்த நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர்களின் இலக்கியங்களை மட்டும் அன்றி, இடைக்கால வங்காளி இலக்கியம் முழுவதை யும் பார்த்தாலும் கூட, ஒரு சில வைணவ எழுத்தாளர்களைத் தவிர, முகுந்தராமரே மிகச் சிறந்த எழுத்தாளர் என்பது தெரி கிறது. அவரது அறிவும் பண்பாடும் பரந்தது; பலதிறப் பட்டது. தமது கல்வி யறிவைத் தக்கபோது, வேளையறிந்து, அவர் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். ஆனால், கவிதைக் கற்பனை யையோ, அல்லது நடையின் தெளிவையோ, மேலோங்க விடாமல் தடுக்கும் அளவுக்கு அவர் அதற்கு இடங்கொடுக்க வில்லை. ஆகையால், அப்போது அந்தப் பிரதேசத்தில் வாழ்ந்த மக்களின் இல்வாழ்க்கை, சமூக உறவு, பொருளா தார நிலை, நற்பண்பாட்டு இயல், ஆகியவற்றைப் பற்றிய தெளிவான நல்ல படங்களை, வரிசை வரிசையாக, அவருடைய காவியம் நமக்கு அளிக்கிறது. புலமையின் படாடோபம் அதில் சிறிதும் இல்லை. பகட்டோ, எவ்வகையான அநாகரிக நடத்தையோ, அதில் இல்லை. காவியத்தின் நடை தூயது; சொல்வளம் மிக்கது. மக்கள் பேசிவரும் மொழியோடு மொழி யாகக் கலந்தவையும், அதோடு ஒன்றிவிட்டவையுமான, அயல் நாட்டுச் சொற்களை அவர் ஒதுக்கித் தள்ளவில்லை.

முகுந்தராமரின் **சண்டி-மங்கள்** ஓதவும், படிக்கவும், உதவும் சிறந்த வரலாற்றுக் காவியம். அதில் பதிக்கப்பட் டுள்ள தனி நிலைச் செய்யுட் பாடல்கள் மிகக் குறைவு. அத் தகைய பாடலுக்கு ஒரு நல்ல உதாரணமாகக் கீழ்க் கண்ட பாடலைக் கூறலாம். அது ஒரு தாலாட்டு.

அம்பா என் சிறுவ. இங்கே வா! என் அருமைச் சிறுவ ஓடி வா! ஏன் அழுத கண்ணோடு நிற்கிறாய், என் சிறுவ? உனக்கு என்னதான் வேண்டும்? வானத்தில் பூக்கும் மலர்களைக் கொய்து தருகிறேன். ஒவ்வொரு பூவும் ஒரு லட்சம் பெறுமே. அந்தப் பூக்களைத் தொடுத்து, உனக்கு மாலையாகத் தருகிறேன், என் பொன்னே! எனது நெஞ்சில் வாழும் சிறுவ! இனி நீ அழாதே. வான மண்டலத்திலே வலையை வீசுகிறேன். கூதிர்காலச் சந்திரனை அதனுள் அகப்படுத்திப் பிடிக்கப் போகிறேன். அந்தச் சந்திரனை, சந்தனப் பெட்டைப் போல், உன் நெற்றியில் இடுகிறேன். நாலைக்குப் பொன்னால் செய்த பந்து ஒன்றை உனக்கு வாங்கித் தருகிறேன். உனக்குத் தின்னப் பாலின் ஏடும், தித்திப்புப் பண்டங்களும், தருகிறேன்; மிக்க நறுமணம் வீசும் சுண்ணப் பொடி பூசத்தருகிறேன். வாயில்மெல்ல, கருப்பூரமும், இளம் வெற்றிலையும், சுவையுள்ள பாக்கும், தருகிறேன். தேரும், யானையும். குதிரையும், உனக்கு மண வரிசையாக வாங்கித் தருகிறேன். இரண்டு அரசர்களின் பெண்களை (இரண்டு அரச குமாரிகளை) உனக்கு மனைவியராக மணமுடித்து வைக்கிறேன். என் சிமந்தச் செல்வன் பொன்னால் செய்த படகில் ஏறிச் செல்வான். கஸ்தூரி, குங்குமம், சந்தனம், ஆகியவைகளை அவனது உடலின்மீது பூசுவேன். அவன் கட்டிலில் படுத்து உறங்கும்போது, அவனுக்குக் கவரி (சாமரை) வீசுவேன், **அம்பிகா மங்கள்**[1] என்னும் நூலில் முகுந்தராமர் இவ்வாறு பாடுகிறார்.

பதினேழு, பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகளிலும் சில **சண்டி-மங்கள்** காவியங்கள் எழுதப்பட்டன. ஆனால், முகுந்தராமின் காவியம் எங்கும் பரந்து, யாவற்றுக்கும் மேலோங்கி நின்றதால், அந்தக் காவியங்களால் அதற்கு எதிரே தங்கி நிற்க முடியவில்லை. முகுந்தராமரின் நூல் 'மங்கள்' கவிதை எவ்வாறு எழுதப்படவேண்டும் என்பதற்குப் பிற்கால எழுத்தாளர்களுக்கு ஓர் ஆதர்சமாக இருந்தது. மனசையின் கதையைப் பற்றி எழுதப்பட்ட காவியங்களில் திட்டமாகப் பதினாறும்

---

1. 'அன்னைத் தேவதையின் பாடல்' என்பது இச் சொல்லின் பொருள். இது **சண்டி-மங்கள்** என்னும் நூலின் மற்றொரு பெயர்.

நூற்றுண்டைச் சேர்ந்தது என்று உறுதியாகக் கூறக் கூடிய காவியம் ஒன்றே ஒன்றுதான். அது நாராயண தேவர் எழுதிய **மனஸா-மங்கள்** என்பது. அந்தக் கவி வடகிழக்கு வங்காளத்தைச் சேர்ந்தவர். ஆனல், அவருடைய பாட்டனருக்குப் பாட்டனர் மேற்கு வங்காளத்திலுள்ள ராடாவிலிருந்து பிரம்மபுத்திரை ஆற்றின் கரையில் குடியேறித் தங்கி வந்தார். வடகிழக்கு வங்காளத்தில் மனசையைப் பற்றிய கவிதைகளைக் கொணர்ந்தது இந்தக் குடும்பமாகவே இருக்கலாம். நாராயண தேவரின் காவியம் மக்களுக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. கிழக்கு வங்காளத்திலும் வடகிழக்கு வங்காளத்திலும் வாழ்ந்தவர்களாயும், இந்தத் துறையில் கவிதைகளை எழுதியவர்களாயும், உள்ள பிற்காலக் கவிகள் எல்லோரும், சிறிதோ பெரிதோ, அவருக்குக் கடன்பட்டிருந்தனர். இந்த நூலின் கையெழுத்துப் பிரதிகளில் ஒன்றேனும் பதினெட்டாம் நூற்றுண்டுக்கு முற்பட்டது அன்று. அவை எல்லாம் இன்னும் பிற்காலத்திலே **மனஸா-மங்கள்** கவிதையை இயற்றியவர்களாயும், பாடியவர்களாயும், உள்ள பல ஆசிரியர்களின் நூல்களோடு கலந்தே அகப்படுகின்றன. நாராயண தேவரின் காவியத்தின் முன்னுரைப் பகுதி சிவன், பார்வதி, ஆகிய தேவரின் கதையாக உள்ளது. இவ்வாறு சாதாரணமாகக் காணப்படுவதில்லை. ஆகையால், இது அவ்வகையில் தனித்து நிற்கிறது.

நாராயணர் பலகாலும் தன் பெயரோடு 'ஸுகவி' (சிறந்த கவி) என்னும் பட்டத்தைப் பொருத்தியே வந்தார். இதனல் 'ஸுகவி-நாராயணர்' என்னும் பெயர் உண்டாயிற்று. அவரது காவியம் பிற்காலத்தில் இந்தப் பெயராலேயே வழங்கப்பட்டது. இப் பெயர் சிதைந்து 'சுக-நான்னி' என்று ஆயிற்று. அஸ்ஸாம் மாநிலத்தின் மேற்கு மாவட்டங்களில் நாராயணரின் காவியம் இக் காலத்திலும்கூட இந்தப் பெயராலேயே வழங்கப்படுகிறது.

அண்மையில், காமருபத்திலிருந்து (மேற்கு அஸ்ஸாம்) இரண்டு **மனஸா-மங்கள்** காவியங்களின் சிதைந்த கையெழுத்துப் பிரதிகள் அகப்பட்டிருக்கின்றன. அவற்றின் ஆசிரியர்களான மனகர், துர்காவர், என்பவர்கள் பதினேழாம் நூற்றுண்டைச் சேர்ந்தவர்களாக இருக்கலாம்; அல்லது, அதற்கு முற்பட்டு வாழ்ந்தவர்களாகவும் இருக்கலாம். நாராயண தேவரின் காவியத்தை இது சிறிது ஒத்துக் காண்கிறது. நாராயண தேவரின் காவியம் மேற்கு அஸ்ஸாமில் பலராலும் சிறப்பாகப் பாராட்டப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

12.

பதினேழாம் நூற்றுண்டு

வங்காளம் சுதந்திரம் பெற்ற நாடாக இருந்த நிலை பதினாறும் நூற்றுண்டின் கடைசிக் கால் பகுதியில் மாறிற்று. அதன் பின்பு, அது சுதந்திர நாடாக இல்லை. அப்போது அந்த நாட்டின் நிர்வாகம் அந் நாட்டு மக்களின் கையில் இல்லாமல் நீங்கிப் போயிற்று. நாட்டை ஆளும் மாநிலத் தலைவர்களும், உயர்ந்த பதவிகளிலுள்ள அதிகாரிகளும், அப்போது டில்லியிலிருந்தும் ஆக்ராவிலிருந்துமே அனுப்பப்பட்டு வந்தார்கள். நில-உரிமையாளர்கள், படைமானியத் தலைவர்கள், ஆகியோர் பலர் புதிதாகத் தோன்றினார்கள். மொகலாய அரச சபையினிடமிருந்து அவர்கள் எல்லோரும் பற்பல வகையான உதவிகளை எதிர்பார்த்தவர்கள்.

பதினேழாம் நூற்றுண்டில் இலக்கியத் துறையில் காணப்பட்ட ஒரு நிலை கவனத்திற்கு உரியது. அப்போது வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்கள் கிட்டத்தட்ட அச்சில் வார்த்தால்போலும், சுவையின்றியும், இயற்றப்பட்டன. புது அமைப்பு என்னும் காரணத்தால், கவர்ச்சி உடையவையாக அதுவரை இருந்துவந்த வரலாற்றுப் ('மங்கள்') பாடல்கள் அக் கவர்ச்சியை விரைவில் இழக்கத் தொடங்கின, அவற்றின் புது மணம் மங்கிற்று; எவ்வகைப் புதுப் படைப்பும் தோன்றுமல் அவை தொடர்ந்து இயற்றப்பட்டு வந்த இலக்கியத் துறையில் புதிதாகச் சில போக்குக்கள் காணப்பட்டன. காதல், வீரம், என்னும் துறைகளில், மதத் தொடர்பு அற்ற, வரலாற்றுக் கதைகளைச் செய்யுள்-வடிவில் இயற்றியதும், பாடுவதற்கும் ஆடுவதற்கும் ஏற்றவாறு அவற்றை அமைத்ததும், அப் போக்குகளில் மிகவும் முக்கியமானவை. அப்பாடல்கள் 'பாஞ்சாலி' வகையைச் சேர்ந்தவை; 'மங்கள்' வகையைச் சேராதவை. ஹிந்தி மொழியிலும், பாரசிக மொழியிலும், உள்ள மூல நூல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. எட்டாத் தொலைவிலுள்ள தென்கிழக்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த முஸ்லிம் எழுத்தாளர்களே, பெரும்பான்மையும் முழுதுமே, இவ் வகைக் கவிதையை இயற்றிவந்தார்கள். பொருளை எளிதில் விளங்காமல் மறைப்பதும், தட்டித் தடங்கிச் செல்வதும், சூத்திரங்களைப் போல் மிகச் சுருக்கமாக அமைந்

ததுமான, வசன நடையை அந் நாட்டு வைணவ மறைஞானிகள் கையாண்டுவந்தார்கள். புதிதாக மத-உபதேசம் பெற விரும்பும் இளைஞர்களுக்கு உரிய போதனைக் கட்டளைகளை எழுதுவதற்கே அதை உபயோகித்தார்கள். ஆனால், இவ்வகைக் கையேடுகளை, நடைமுறை நூல்களை, இலக்கியம் என்று சொல்லமுடியாது. போர்த்துகீசிய மொழியிலும், வங்காளி மொழியிலும், நூல்களை எழுதிய உரோமன் கத்தோலிக்க குருக்களும் பாதிரிகளும் இவர்கள் காட்டிய வழியைப் பின்பற்றி, இந்த நடையையே கையாண்டார்கள். அவர்களுடைய முயற்சிகள் சற்றே விரிவாக நடத்தப்பட்ட போதிலும், அவையும் இவற்றைப்போலவே, பயனற்றவையாக முடிந்தன.

அந்த நூற்றுண்டில் இயற்றப்பட்ட மிகவும் புகழ்பெற்ற இலக்கியம் **பாண்டவ்-விஜய்** என்று கூறப்படும் **மஹாபாரதக்** கதைக் காவியம். இதற்குப் புகழ் தற்செயலாகப் வாய்த்ததே தவிர, உண்மையான இலக்கிய உயர்வினுல் அன்று. இக் காவியத்தைக் காசி ராம் தேவ் (அல்லது தாஸ்) இயற்றினுர் என்று கூறப்படுகிறது. காசி ராமின் நூல் கிருத்திவாசரின் **ராமாயணக்** காவியத்துக்கு அடுத்ததாக மதிக்கப்பட்டு வருகிறது. அந்த நாள் முதலே, அம் மொழியில் எழுதப்பட்ட நூல்களில் எல்லாம் பலராலும் அதிகம் விரும்பிப் படிக்கப்பட்ட நூலாக அது இருந்துவருகிறது. காவியம் முழுதும் ஆசிரியர் காசி ராமராலேயே இயற்றப்பட்டதாகக் கூறப்பட்டபோதிலும், உண்மையில், அது ஒரு தொகுப்பு நூல். அதன் முதல் நான்கு பகுதிகளை ('பர்வங்களை') மட்டுமே காசி ராம் இயற்றினுர். அடுத்த இரண்டு, அல்லது மூன்று, பகுதிகள் காசி-ராமரின் மருகராகிய நந்த ராமரால் எழுதப்பட்டவை. அதன் பாக்கிப் பகுதிகள் எல்லாம் நித்தியானந்த கோஷின் நூல்களிலிருந்தும், பிறருடைய நூல்களிலிருந்தும், எடுக்கப்பட்டவை. (நித்தியானந்தர் பதினேழாம் நூற்றுண்டின் இறுதிக் காலத்துக்குச் சிறிது முன்னுக, ஒரு சுருக்கமான **மஹாபாரதக் காவி**யத்தை இயற்றியிருந்தார்) காசி ராம் அந்த நூற்றுண்டின் முதல் பத்தாண்டுகளில் தமது காவியத்தை இயற்றினுர். அவர் தென்மேற்கு வங்காளத்தைச் சேர்ந்தவர். ஆனுல் அவரது குடும்பத்தார் வடக்கே, ஹூக்ளி ஆற்றின் மேலக் கரையில் உள்ள ராடாவிலிருந்து வந்தவர்கள்.

அண்ணன் தம்பிகள் மூவரில் காசி-ராம் இரண்டாமவர். அவருடைய தமையன் ஸ்ரீகிருஷ்ண கிங்கரர் ஓர் வைணவத் துறவி. அவர் **பாகவதத்தைப்** பின்பற்றி, கிருஷ்ணனின் கதையைப் பற்றிய வரலாற்றுக் காவியம் ஒன்றை இயற்றினுர். அவருடைய் தம்பி கதாதர் **ஜகந்நாத-மங்கள்** என்னும் வரலாற்

றுக் காவியத்தை இயற்றியவர். அது சுருக்கமாக ஜகத்-மங்கள் என்று வழங்கப்படுகிறது. புரியிலுள்ள ஜகந்நாதர் என்னும் தெய்வத்தின் புகழாக அது அமைந்தது. கதாதர் ஒரிஸ்ஸாவி லுள்ள கட்டாக்கில் வாழ்ந்தபோது அந் நூலை எழுதினார். இது பல புராணங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு, 1643ல் எழுதப் பட்டது. சந்திர-சூட ஆதித்யர் (1676), 'பார்ப்பனர்' முகுந்தர் (18ம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கம்), விச்வம்பர தாஸ் (18ம் நூற்றாண்டுக் கடைசி), என்னும் வேறு சிலரும் அப்பேர்ப்பட்ட காவியங்களை இயற்றினார்கள்.

பிருந்தாவனத்தில் வாழ்ந்த வைணவக் குரவர்கள் வட மொழியில் இயற்றிய நூல்கள் எல்லாம் மிக்க ஆவலோடு வங்காளிச் செய்யுள்களாக மொழிபெயர்க்கப்பட்டன; அல்லது சுருக்கி எழுதப்பட்டன; இவ்வகையான நூல்களை இயற்றி யவர்களுள் மிக்க வெற்றி பெற்றவர் யது-நந்தன தாஸ். சீனிவாச ஆசாரியரின் மூத்த மகளான ஹேமலதா தேவி யைப் பின்பற்றியவர்களில் அவரும் ஒருவர். புராணக் கதைகளைப் பிராந்திய மொழியில் மாற்றியமைத்த நூல்களை எல்லாம் மக்கள் மிக்க விருப்பத்தோடு ஏற்றுவந்தார்கள். வட மேற்கிலும் தென்கிழக்கிலும் உள்ள எல்லைப் புறப் பிரதேசங் களில், பெரு மன்னர்களின்கீழ், இறை செலுத்தும் குறுநில மன்னராக ஆண்டுவந்த தலைவர்களின் சபைகளில்தான் இது மிகுதியாக நடந்து வந்தது, மார்க்கண்டேய புராணத்தில் கூறப்பட்ட சண்டியின் கதை, இவ்வாறு மாற்றியமைத்த வடி வத்தில், வடக்கு வங்காளத்திலும் வடகிழக்கு வங்காளத் திலும் உள்ள மக்களால் மிக்க விருப்பத்தோடு ஏற்கப் பட்டது. பகவத்கீதையை ஐந்து ஆறு எழுத்தாளர்களுக்கு மேற் பட்டவர்கள் வங்காளி மொழியில் விளக்கிக் கூறினார்கள்.

கிருஷ்ணனின் கதைகளைப் பற்றிய வரலாற்றுக் காவி யங்கள் எத்தனை எத்தனையோ இயற்றப்பட்டன. அவற்றுள் ஒன்று மட்டுமே குறிப்பிடத் தக்கது. ஹரி-வம்சம் (ஹரியின் குலபரம்பரை) என்னும் பெயர் இட்ட நூலை இயற்றிய பவா னந்தர் வடகிழக்கு வங்காளத்தைச் சார்ந்தவர். அவ்வகைக் கதைகள் எழுதப்படத் தொடங்கியபோது, அவற்றில் மிகுந் திருந்த காதல் சுவை அதில் எங்கும் மிகுந்து காண்கிறது. ஆகையால், அது 'படு' சண்டிதாசரின் காவியத்தோடு தொடர்புடையது என்று கருதப்படுகிறது. பவானந்தரின் காவியத்தில் காணும் பல தனிநிலைச் செய்யுள்கள் அதற்குச் சிறப்பளிக்கின்றன. அவற்றில் உண்மைக் கவிதை வாய்ந்த

செய்யுள்கள் சில இங்குமங்கும் காணப்படுகின்றன. அந்த ஆசிரியர் பெரும்பாலும் அந் நூற்றுண்டின் முதற் பாதியைச் சார்ந்தவராக இருக்கலாம். அண்மை வரையில், சில்ஹெட்டி லும் அதைச் சார்ந்த பிரதேசங்களிலும் உள்ள மக்கள் அந்தக் காவியத்தின்மீது மிக்க விருப்பமுடையவர்களாக இருந் தார்கள்.

தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களைப் பாடுவதில் வைணவக் கவிகள் மிக்க உற்சாகம் உடையவர்களாக இருந்தார்கள். ஆயினும், அவர்கள் எப்போதும் போதிய திறமையோடேயே எழுதி வந்தார்கள் என்று கூறமுடியாது. அந்தக் கவிகளில் சிறந்தவர்கள், தங்கள் கவிதை தூய இசைப் பண்பு உடைய தாக இருக்கும்பொருட்டு, கோவிந்த தாஸ் கவிராஜரின் நடையை நிழல் போலப் பின்பற்றிஞர்கள். இந்த நடையின் அழகு புதிய கீர்த்தன முறையின் இசையாலும் தாளத்தாலும் மிக்கு ஓங்கி, கேட்போருக்கு இனிமையாக இருந்தது. வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுட் பாடல்களை இயற்றிய கவி களில் ஒருசில முஸ்லிம்களும் இருந்தனர். அவர்களுள் சையத் மர்த்துசாவும், நாஸிர் மாமுதும், முக்கியமானவர்கள். அவர்கள் இருவரும் வைணவ மதத்தைத் தழுவியிருந்தாலும் இருக்க லாம்.

வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் தொகை-நூல்களாக வும் தொகுக்கப்பட்டன. முதலில் ரூப்-கோஸ்வாமி கூறிய அணி-இலக்கணத்தின் விதிகளுக்கு மேற்கோள் காட்டும் பொருட்டே இவ்வாறன தொகை-நூல்கள் அமைக்கப் பட்டன. இவற்றுள் எல்லாம் காலத்தால் முற்பட்டது **ராதா-க்ருஷ்ண-ரஸ-கல்பவல்லீ** (விரும்பியது எல்லாம் அளிக்கும் இராதா கிருஷ்ணர்களின் தெய்விகக் காதல் என்னும் கொடி என்பது இதன் பொருள்). அதன் தொகை-ஆசிரியரான ராம்-கோபால் தாஸ் (இவர் பலகாலும் கோபால் தாஸ் என்று முத்திரை இட்டு எழுதி வந்தார்) தாமே சில தனிநிலைச் செய் யுள்களையும் இயற்றியிருக்கிறுர்.

மனசையைப் பற்றிய கதைகளைக் கூறும் காவியங்களில் எல்லாம் தலைசிறந்தது கேதகா-தாஸ் இயற்றிய **மனஸா-மங்கள்.** மேற்கு வங்காளத்திலே இதுவே எல்லோராலும் மிக மிக விரும்பிப் படிக்கப்பட்ட காவியம். இது பதினேழாம் நூற் ருண்டின் நடுப்பகுதியில் எப்பொழுதோ இயற்றப்பட்ட நூல். கேதகா-தாஸர் (இவர் தம்மை க்ஷேமானந்தர் என்றும் கூறிக்

கொள்கிருர்) முகுந்தராம சக்கரவர்த்தி காட்டிய வழியைப் பின்பற்றுகிருர். இவருடைய காவியத்தின் முகவுரை இவரது சுய சரிதையைக் கூறும் பகுதியாக அமைந்திருக்கிறது. அந்தப் பகுதி சுருக்கமாக வருமாறு:

கவியின் தந்தையாகிய சங்கர் மண்டல் அந்தப் பிரதேசத்து ஜமீன்தார் ஒருவரிடம் வேலை பார்த்து வந்தார். அந்த ஜமீன்தார் இளைய வயதினர்களான மூன்று மக்களை விட்டுவிட்டு இறந்துபோனுர். ஜமீன்தாருக்குப் பின் அச் சொத்துக்களை எல்லாம் மேல் பார்த்து வந்த அதிகாரியின் கோபத்துக்குக் கவியின் தந்தை உள்ளானுர். ஆகையால், தமது பிறந்த ஊரை விட்டுவிட்டு, குடும்பத்தோடு வேறு இடம் செல்லவேண்டியதாயிற்று. அவர்கள் எல்லோரும் மற்ருேர் ஊருக்குச் சென்ருர்கள். அங்கே மற்றெரு ஜமீன் தாரிடம் அவருக்கு வேலை கிடைத்தது. ஒரு நாள் மாலையில், கேதகா தாசையும், அவரது தம்பி அபிராமரையும், ஊரை அடுத்த வெளிப்புறச் சதுப்பு நிலக் கழனியிலிருந்து கால் நடைகளுக்கு வேண்டிய புல்லைக் கொய்துவரும்படி அவர்களுடைய தாயார் அனுப்பினுர். அந்த நிலத்துக்குப் போகும் வழியில் ஒரு சேற்றுக் குட்டையில் மீன் பிடித்துக்கொண்டிருந்த சில சிறுவர்களுக்கும் அவர்களுக்கும் சண்டை மூண்டது. அச் சிறுவர்கள் பிடித்திருந்த மீன்களை எல்லாம் கேதா தாஸ் பிடுங்கி, அவற்றைத் தன் தம்பியிடம் கொடுத்து, வீட்டுக்கு அனுப்பினுர். பிறகு, அவர் அந்தக் கழனிக்குப் போய்ச் சேர்ந்தபோது, அங்கே ஒருவரும் இல்லை. சூரியன் மலைவாயில் விழும் நேரம். அவர் புல்லைக் கொய்யத் தொடங்கியதும், தூசிக் காற்றுப் பெரிதாகச் சுழன்று அடித்தது. தூசி தணிந்ததும், சக்கிலிய (முசி) சாதிப் பெண் ஒருத்தி தம் முன் நிற்கக் கண்டார். அந்தப் பெண் அவரிடம் வந்து பேசி, நன்ருக நெய்த துணி ஒன்றை விலைக்குத் தருவதாகச் சொன்னுள். வியப்பு அடைந்த அந்த இளைஞர் வாய் திறந்து பதில் பேசுவதற்கு முன்னுலேயே, அந்தப் பெண் அந்தத் துணியைத் தன்னுடைய ஆடையில் வைத்து மறைத்துக் கொண்டாள். அதே கணத்தில் கேதகா தாசின் காலில் சுருக்கென்று நோவு உண்டாயிற்று. எறும்புக் கடி என்று நினைத்து, அவர் குனிந்து பார்த்தார். மறுபடியும் அவர் தலையை நிமிர்த்தியபோது, அந்தப் பெண் எங்கேயோ மறைந்துவிட்டாள். அதைக் கண்டு, அவர் அதிர்ச்சியடைந்தார். அவர் அடுத்தாற்போல் கண்ட காட்சி அந்த அதிர்ச்சியைப் பேரச்சமாக மாற்றிற்று. அப்போது, அவர் கண்டதை ஒருவருக்கும் கூறலாகாது என்று தெய்வம் ஆணை இட்டபடியால், அவர்

அதை விளக்கிக் கூறவில்லை. அந்தக் காட்சி தெய்வத்தின் திருக் கோலங்களுள் ஒன்று. தெய்வத் திருமேனியின்மீது பாம்புகள் நெளிந்து ஊரக் கண்டார். கேதகா தாசின் கண்ணுக்கு மனசை அளித்த தோற்றம் இதுதான். அந்தத் தெய்வம் மறைந்து போவதற்குள், தன்னைப் பற்றிய காவியம் ஒன்றை அவர் எழுத வேண்டும் என்றும், பின்பு அதைப் பாடிப் பரப்புவதையே தமது தொழிலாகக் கொள்ளவேண்டும் என்றும், கட்டளையிட்டிருந்தாள். **மனஸா-மங்கள்** காவியத்தைத் தாம் எழுதுவதற்கு இதுதான் காரணம் என்று கவி கூறுகிறார்.

கேதகா தாசரின் காவியம் அக்காலத்தில் மேற்கு வங்காளத்தில் மக்களிடையே வழங்கிவந்த கதையின்படி அமைந்திருக்கிறது, அதன் நடை எளிமையானது; மக்களால் விரும்பப்படுவது. ஓரிடத்திலும் அது அநாகரிகமாகவோ. நயம் குறைந்ததாகவோ, இல்லை. கதைப் பாத்திரங்களின் பண்புகளை நன்ருக எடுத்துக்காட்டக் கேதகா தாசருக்குப் போதிய இடம் இல்லாத போதிலும், அவர் தமது தனித் திறமையை அந் நூலில் நமக்கு ஓரளவு காட்டியிருக்கிருர்,

மேற்கு வங்காளத்தில் **மனஸா-மங்கள்** காவியங்களை இயற்றிய வேறு சில, ஆசிரியர்கள் 'க்ஷேமானந்தர்' என்னும் புனைபெயரைத் தங்கள் முத்திரையாகக் கொண்டார்கள். அவர்களில் ஒருவருக்கு க்ஷேமானந்தர் என்ற பெயர் மட்டுமே உள்ளது, அவர் இயற்றிய காவியமே அந்தக் காவிய வகையில் மிகச் சிறிய காவியம். அதற்கு இரண்டு கையெழுத்துப் பிரதிகளே உள்ளன. அவையும் நாகரி-எழுத்தில் எழுதப்பட்டவை; மன்பூம் பகுதியில் அகப்பட்டவை. அந்தக் காவியத்தின் நடை எளிமையானது; நேராகச் செல்வது. சாந்தோவின் பண்புகள் அதில் தெளிவாகச் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. பதினெட்டாம் நூற்ருண்டின் இரண்டாம் பகுதியில் அது எழுதப்பட்டிருக்கலாம்.

விஷ்ணு-பாலர் இயற்றிய நூலுக்கு ஒரே ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியே கிடைத்திருக்கிறது. அது ஆதியில் எழுதப்பட்ட நூலின் பிசகில்லாத பிரதி என்று வைத்துக்கொண்டால், அவர் வடமேற்கு வங்காளத்தில் பிறந்தவர் என்று நாம் கூறலாம். அந்தப் பிரதேசத்தில் வழங்கும் பிராந்தியப் பேச்சு மொழியிலேயே அவர் தமது **மனஸா-மங்கள்** நூலை எழுதினுர். விப்பிர தாசரின் நூலில் தவிர வேறு எந்த நூலிலும் கூறப்

படாத சில பழைய அமிசங்கள் அந்தக் காவியத்தில் காண்கின்றன. விஷ்ணு பாலர் வாழ்ந்த காலம் பதினேழாம் நூற்றுண்டின் நடுப்பகுதிக்கு அதிகம் முற்பட்டதாக இருக்க முடியாது.

தர்ம-மங்கள் காவியங்கள் எல்லாம், வடக்கிலும் கிழக்கிலும் கங்கை ஆற்றை எல்லையாக உடைய, மேற்கு வங்காளத்தின் பகுதியாக உள்ள, ராடா பிரதேசத்திலிருந்தே தோன்றியவை. அவற்றை எழுதிய கவிகள் இரண்டு டஜன் போல் இருக்கலாம். அவர்கள் எல்லோரும் பார்ப்பனர்கள் அல்லர். சிலர் காயஸ்த சாதியைச்சார்ந்தவர்கள். கைவர்த்தர். ஸுண்டி, வைத்தியா, பெனியா, என்னும் சாதிகளில் ஒவ்வொன்றிலிருந்தும் ஒரு கவியாவது அவர்களின் இடையே காணப்படுகிருர். அவர்களில் ஒருவரையும் பதினாரும் நூற்றுண்டையோ, அல்லது அதற்கு முந்திய காலத்தையோ, சார்ந்தவர் என்று கூறமுடியாது.

சில காவியங்கள் இயற்றப்பட்ட காலத்தைக் குறித்து நமக்கு நிச்சயமாகத் தெரிந்த அளவில், ஈரடிச் செய்யுள்களாக அமைந்த தர்ம-மங்கள் காவியங்கள் எல்லாவற்றிலும் மிகப் பழமையானது ரூப்-ராம சக்கரவர்த்தி இயற்றிய காவியமே ஆகும். அந்தக் கவி தென்மேற்கு வங்காளத்தில் பிறந்தவர். முகுந்த ராம சக்கரவர்த்தியின் பிறந்த ஊராகிய தாமுன்யைக்கு வடமேற்கில் சுமார் ஆறு மைல் தொலைவில் உள்ள ஸ்ரீராம் பூரே அவருடைய ஊர். மிக்க புகழ் பெற்ற தம்முடைய மாவட்டக்காரரின் அடிச் சுவட்டைப் பின்பற்றி, ரூப்-ராமரும் தமது காவியத்தைத் தொடங்கும்போது, ஒரு சுயசரிதை வரலாற்ருேடு தொடங்குகிருர். ஆனல், இவர் பல வகைகளில் முன்னேறியிருக்கிருர். அவரது வழிகாட்டிக்கு நேர்ந்தது போலவே, ரூப்-ராமருக்கும் நேர்ந்தது. தமது குடும்பத்தினர் பல தலைமுறைகளாக வாழ்ந்துவந்த வீட்டை விட்டு அவரும் வெளியேற வேண்டியிருந்தது. ஆனல் காரணம் வேறு; சென்ற திசையும் வேறு. அவர் எதிர்த்திசையாகச் சென்று, தாமோதர் ஆற்றைக் கடந்து, அதற்கும் அப்பால் வடக்கே சென்ருர். ரூப்-ராமர் தம்மைப் பற்றிக் கூறிய வரலாறு இலக்கியச் சுவையுடையது.தென்மேற்கு வங்காளத்தில்,பதினேழாம் நூற்றுண்டின் நடுப்பகுதியில், நடுத்தர வகுப்பின் கீழ் அடுக்கைச் சார்ந்த மக்களைப் படம் பிடித்ததுபோல், மிகத் தெளிவாக அந்த நூல் சித்திரித்துக் காட்டுகிறது.

ஸ்ரீராம் சக்கரவர்த்தி, தமயந்தி, என்போர்களின் மூன்று புதல்வர்களில் இரண்டாவதாகப் பிறந்தவர் ரூப் ராம். அவருக்கு உடன்பிறந்தார் இருவர். மூத்தவர் இரத்தினேசுவரர். இளையவரது பெயர் தெரியவில்லை, ஸோனு, ஹீரா, என்னும் இரண்டு தங்கைகளும் அவருக்கு இருந்தார்கள். அவருடைய தகப்பனார் புகழ்பெற்ற பண்டிதர். அவரிடம் மிகப் பல மாணவர்கள் கற்றுவந்தார்கள். கதை தொடங்கும்போது, ஸ்ரீ ராம் இறந்துபோய்ச் சில காலம் ஆகியிருந்தது; அவரது தமையனே அப்போது குடும்பத் தலைவராக இருந்தார். அவர் கூறுமல் அடக்கிவைத்ததாயும், அங்கு நிலவிய கர்ண பரம் பரைச் செய்திகளால் தெரியவந்ததாயும், உள்ள நிகழ்ச்சி ஒன்றிலிருந்து ரூப்-ராமும்[1] அவரது தமையனும் மனமொத்து வாழவில்லை என்பது தெரிகிறது. அந்த மனத்தாங்கல் முற்றிப் பெரிதாயிற்று. ரூப்-ராம் வீட்டைவிட்டு வெளியே துரத்தப் பட்டார். அவர் வேறு இடத்துக்குச் சென்று, கல்வி கற்கும்படி ஆயிற்று. அப்போது அந்த இளைஞர் தமது புத்தகங்களையும் எழுது கருவிகளையும் தவிர, தம் வீட்டிலுள்ள வேறென்றும் தமக்கு வேண்டியதில்லை என்று மறுத்து, அவை ஒன்றையும் எடுத்துச் செல்லவில்லை. அவர்மீது அன்பு பூண்டு அண்டை வீட்டுக்காரர் ஒருவர் மாற்றி உடுக்க ஆடையும், சிறிது பணமும், அவருக்குக் கொடுத்து உதவினர். அவர் ஆடுயீ என்னும் ஊருக்கு வந்தார். அங்கு ரகுராம் பட்டாசாரியார் என்னும் தலைசிறந்த பண்டிதர் ஒருவர் இருந்தார். உடல் சோர்ந்து, மனம் உடைந்த சிறுவனைக் கண்டதும், அவரது மனம் இளகிற்று. அவனைத் தமது மாணவனுக ஏற்றுக் கொண்டு, தமது விட்டிலேயே இருக்க இடமும் கொடுத்தார்.

---

1. ஐம்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் வரையில் அந்தப் பிரதேசத்தில் வழங்கிவந்த பிராந்திய கர்ணபரம்பரைச் செய்தியின்படி, மிகவும் தாழ்ந்த சாதிப் ('ஹடீ') பெண்ணின்மீது ரூப்-ராம் காதல் கொண்டிருந்தார். இந்த மோகம் ஒழியும் பொருட்டு, அவரை விட்டைவிட்டு வெளியே அனுப்பினர்கள். ஆனல், அந்தக் காதல் அப்படிப்பட்ட முரட்டுச் சிகிச்சை முறையால் தீரவில்லை. அது அவர் மனத்தில் மிக்க ஆழமாக வேரூன்றி இருந்ததுபோல் தோன்றுகிறது. கவி, தம் வீட்டையும் நாட்டையும் துறந்தார். ஆனல், தமது காதலைக் கைவிடவில்லை. பரம்பரைக் கதையின் படி, ரூப்-ராம் அந்தப் பெண்ணையே மணந்தார்; தமது சாதியை இழந்தார். இது உண்மை என்று நினைப்பதற்குக் அக் காவியம் ஒரு சிறிது இடம் கொடுக்கிறது. கவி சிலவேளைகளில், தம்மைப் பக்கிரி, என்று கூறக் காண்கிறேம்.

அந்தப் பண்டிதர் கற்றுக்கொடுத்து வழிகாட்டிய முறையைப் பின்பற்றி, சொல் இலக்கணம், கவிதை, யாப்பு-இயல், என்னும் அதிகாரங்களைத் தாம் விரைவில் கற்று முடித்ததாகக் கவி ரூப்-ராம் கூறுகிருர். ஒருநாள் அந்தப் பண்டிதர் அவருக்கு இலக்கண-பாடம் கற்றுக்கொடுத்துவந்தபோது, ரூப்-ராம் அடிக்கடி குறுக்கிட்டு, வேண்டாக் கேள்விகள் சிலவற்றைக் கேட்டார். சற்று நேரம் அதைப் பொறுத்துப் பார்த்த பண்டிதருக்குக் கோபம் வந்துவிட்டது. கையிலிருந்த புத்தகத்தை மாணவரின் தலையில் விட்டெறிந்தார். அவரைப் பின் வருமாறு கடிந்து பேசினர்:

> இரண்டோர் எழுத்துக்களை இவனுக்குக் கற்பிப்பதில் எனக்கு ஒரு நாள் முழுதும் வீணுகிவிட்டது. என்னுடைய மற்ற வகுப்பு நேரம் எல்லாம் இவனுடைய போக்கை ஒத்தே நடக்கவேண்டியிருக்கிறது. ஒருசில சொற்களைக் கற்பதற்குள் இவன் ஓயாமல் வாயாடுகிருன். கற்றுக்கொடுக்கும்போதெல்லாம் வேண்டாத தொல்லைகளைத் தருகிருன். இனிமேல் நான் இவனை இங்கே வைத்துக்கொள்ள முடியாது. வீட்டுக்கோ, அல்லது வேறு எங்கோ, நீ போகலாம்—நவத்வீபத்துக்கோ, அல்லது சாந்திபூருக்கோ போகலாம். ஜௌகிராமத்தில் உள்ள கணுதரிடம் (பட்டாசாரியரிடம்)போகலாம். அவருக்கு ஈடான பட்டாசாரியர் சாந்திபூரிலும் கூடக் கிடையாது.

சாதுவாக இருந்த ஆசிரியர், சீதையின் துயரங்களைப் படிக்கும்போது கண்ணீர் வடித்து வருந்தும் குழந்தை மனம் உடைய ஒருவர், இப்படித் திடீரென்று கோப வெறி கொள்ளவே, அவருடைய மாணவர் நடுங்கிப்போனர். அப்போது அவர் சொல்லுகிருர்:

> இப்படி அந்த ஆசிரியர் பேசப் பேச, அவருடைய சொற்கள் நெருப்புக் கங்குகளைப் போல் (வெடிகுண்டுகளைப் போல்) வீசின. அவருடைய அழகிய முகத்தில் உள்ள அம்மை வடுக்கள் ஒளி வீசி விளங்குபவை போல் இருந்தன. அவர் பேசிய சொற்களைக் கேட்டபோது, என் மனம் ஒடுங்கிப் போயிற்று. என்னுடைய குரு சூரியனை ஒத்தவர், மிக்க அழகு உடையவர். மீற முடியாத பேராற்றலை உடைய அப்படிப்பட்ட ஆசிரியரின் சொற்களை எவனல்தான் மீற முடியும்?

14

ரூப்-ராம் உடனே நவத்துவீபத்துக்குப் புறப்பட மூட்டை கட்டினர். அவர் சில பர்லாங்கு தூரமே சென்றிருப்பார்; அப்போது திடீரென்று அவருக்குத் தமது தாயைப் பற்றிய நினைப்பு வந்தது. தமது ஊருக்குச் செல்லும் வழியை நோக்கித் திரும்பினர். சில மைல் தூரம் சென்றதும், ஆட்களின் நடமாட்டம் அதிகம் இல்லாத ஒரு தனி இடத்தில் ஓர் ஒற்றையடிப் பாதை வந்தது. அவருக்குத் திக்குத்திசை தெரியவில்லை. சற்று நேரம் கழித்துப் பார்த்தபோது, தாம் சென்ற பாதை சுற்றி வந்து, தாம் புறப்பட்ட இடத்துக்கே தம்மைக் கொண்டு வந்து விட்டது என்பது தெரிந்தது. தாம் இருக்கும் இடம் எது என்று தெரிவதற்காகத் தலையை நிமிர்த்தி உயரே பார்த்தார். வானத்தில் மிக உயரத்தில், இரண்டு வாத்துக்கள் வட்டமிட்டுப் பறக்கக் கண்டார். பிறகு கீழே பார்த்தபோது, இரண்டு புலிகள் சற்றுத் தொலைவில் தம்மைக் குறிப்பாக உற்று நோக்கிக்கொண் டிருந்தன என்பது தெரிந்தது. அந்த இளைஞர் அவற்றிலிருந்து தப்புவதற்காக வேகமாக ஓடினர். கால் சறுக்கித் தடால் என்று ஒரு குளக்கரை ஓரத்தில் விழுந்தார். அவருடைய புத்தகங்களும் எழுது கருவிகளும் நானு பக்கமும் சிதறிவிழுந்தன. அவர் சட்டென்று எழுந்தார். யாரோ ஒருவர் அந்தச் சாமான்களை எல்லாம் பொறுக்கி எடுப்பதை உணர்ந்தார். அப்படி எடுத்தவரை (இவர் அறக் கடவுளே தவிர வேறொருவரும் அல்லர்) ரூப்-ராம் பின்வருமாறு வர்ணிக்கிறார்:

> ஒரு நாள் சனிக்கிழமையன்று நல்ல நடுப் பகல் வேளை. அப்போது அறக் கடவுள் இன்முகத்தோடு என் எதிரே நின்றார். அவருடைய கழுத்திலிருந்து சந்திரஹாரம் தொங்கிக்கொண் டிருந்தது. சம்பகப் பூ மாலையையும் அவர் கழுத்தில் அணிந்திருந்தார். அவரது கையில் பருமனன ஒரு தடிக் கம்பு இருந்தது. ஒரு பார்ப்பனரின் வேடம் பூண்டு, நான் செல்லும் வழி எதிரில் அறக் கடவுள் நின்றுகொண் டிருந்தார்.

அச்சத்தால் நடுங்கி நின்ற அந்த இளைஞரின் புத்தகங்களை அறக் கடவுள் அவரது கையில் கொடுத்தார். சில மலர்களையும், எலும்புகளால்[1] தொடுத்த வடம் ஒன்றையும், அவரிடம் கொடுத்து, ஆசி கூறி, அவரை வாழ்த்தினர். பிறகு, அவர் படிப்பதை நிறுத்திவிட்டு, 'பன்னிரண்டு நாள் பாடல்' என்னும் காவியத்தை (அதாவது **தர்ம-மங்கள்** என்பதை) எங்கும்

1. எலும்பு மாலை ('ஹாடேர் மாலா') என்னும் இச் சொல் ஹாடிப் பெண்ணுக்கும் கவிக்கும் உள்ள உறவைக் குறிப்பிடுகிறதா ?

சென்று பாடிப் பரப்புவதையே தொழிலாகக் கொள்ளவேண்டும் என்று கூறினர். உடனே, அவர் கண்ணுக்குத் தோன்ருமல், திடீர் என்று மறைந்துவிட்டார். அந்த இளைஞர் நேரே தமது வீட்டை நோக்கி ஓட்டம் பிடித்தார். ஸ்ரீராம்பூரின் வெளிப் புறப் பகுதிக்கு அவர் வந்து சேர்ந்தபோது, மாலையில் பொழுது போய்விட்டது. தாகம் தீர, அவர் குளத்து நீரைக் குடித்தார். சற்று நேரம் இளைப்பாறலாம் என்று அங்கே உட்கார்ந்தார். இருட்டிய பின்பே வீடு போய்ச் சேர வேண்டும்; அப்படிச் சென்ருல்தான், வீட்டுக்குத் தாம் திரும்பி வருவது தமது தமையனின் கண்ணில் படாது; ஆகையால், தமது தாயைத் தனியாகக் கண்டு பேசலாம், என்பது அவருடைய நினைப்பு. ஆனல், அப்படி ஒன்றும் நிகழவில்லை. அவர், வீட்டருகே வந்தபோது, அவருடைய தங்கைகள் கதவண்டையில் நின்றுகொண் டிருந்தார்கள். அவரைக் கண்டதும், மிக்க மகிழ்ச்சியோடு உரக்கக் கூவி வரவேற்ருர்கள். என்ன கூக்குரல் என்று பார்க்க, இரத்தினேசுவரர் எழுந்து வெளியே வந்தார். ரூப்-ராம் அதற்குள்ளாகவே வீடு திரும்பிவிட்டார் என்பதைக் கண்டார். அந்த நிகழ்ச்சியைப் பற்றிக் கவி கூறுகிருர்:

> என் வீட்டில் நான் வந்து உட்கார்ந்ததும், என் தமையன் என்னைக் கடிந்து, சொல்லாதன எல்லாம் சொன்ஞன். என்னுடைய தாயை நான் கண்ணுல்கூடக் காண விடவில்லை.
>
> என்னுடைய தமையன் கருணையற்று, மிக்க உரத்த குரலிலே சொன்ஞன்; 'நேற்றுத்தானே சென்ருய், படிக்க வேண்டும் என்று. இன்றே நீ வீட்டுக்குத் திரும்பி வந்துவிட்டாயே' என்று கூறி, என்னுடைய இலக்கண நூல், நிகண்டு நூல், எல்லாவற்றையும் விசி எறிந்தான். என்னுடைய விளக்க உரைகளை எல்லாம் வெளியே எறிந்தான். தெருவில் உருண்ட என்னுடைய எழுதுகருவிகளையும் புத்தகங்களையும் மீண்டும் பொறுக்கி எடுத்துக் கட்டினேன். இரவும் பகலுமாக நடந்து, உடனே நவத்வீபத்துக்குப் படிக்கப் போய் விடலாம் என்று நினைத்தேன். என்னுடைய தங்கைகள் ஸோனுவும் ஹிராவும் வாயிற் கதவண்டையில் தான் நின்றுகொண் டிருந்தார்கள். (தமையனைக் கண்டு அஞ்சி) நான் வந்துவிட்டேன் என்று என்னுடைய தாயினிடம் போய்ச் சொல்ல அவர்களுக்கு நெஞ்சு துணிய வில்லை.

அந்தக் கணமே அந்த வீட்டு வாசலிலிருந்தே ரூப்-ராம் வடதிசையை நோக்கிப் பயணம் புறப்பட்டுவிட்டார். அவர்

தாமோதர் ஆற்றின் கரையை அடைந்தபோது, இரண்டு நாள், ஒன்றுமே சாப்பிடாமல், முழுப் பட்டினி. அவரது நிலையைக் கண்டு இரங்கிய ஒருவர் அவருக்குக் கொஞ்சம் நெல்லைக் கொடுத்தார். அதை வேறொருவரிடம் கொடுத்து, அதற்குப் பதிலாக அவல்-பொரியை வாங்கிக்கொண்டார். ஆற்றில் மூழ்கிக் குளித்துச் செபம் செய்யத் தொடங்கினார். அப்போது சட்டென்று அடித்த காற்றில் அவல்-பொரி எல்லாம் பறந்து போய்விட்டது. கவி சொல்லுகிறார்:

> அவல் பொரி காற்றில் பறந்து போய்விட்டது. நீர் மட்டுமே எனக்குக் குடிக்கக் கிடைத்தது, என்னுடைய புத்தகங்களையும் எழுதுகருவிகளையும் தூக்கிச் செல்ல, என் உடல் வலிவற்றுப் போய்விட்டது.

அந்த ஆற்றைக் கடந்து, ரூப்-ராம் தட்டித் தள்ளாடி நடந்து சென்றார். பட்டினியாகக் கிடந்த மூன்றும் நாள் அவர் ஓர் ஊரை அடைந்தார். அங்கு நெசவாளரின் குடும்பம் ஒன்று பண்டிகையைக் கொண்டாடி, விருந்தளிக்கப்போகிறது என்று கேள்வியுற்றார், கவி பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

> விதி வசத்தால் துன்புற்றேன். நான் இயற்கையாகவே கோழை மனம் உடையவன். நூலை நெய்யும் ஒரு கைக்கோளரின் வீட்டுக்குச் சென்றால் தட்சிணைபெறலாம் என்பது என் ஆசை. கைக்கோளர் வீட்டுக்கு விரைந்து சென்றேன். அங்கே அவர்களைக் கண்டேன். அங்கு இடித்த அவலும் புளித்த தயிரும் சாப்பாடாக அளிக்கப்படக் கண்டு, என் மனம் பெரு மகிழ்ச்சி அடைந்தது.[1]

பட்டினி கிடந்து துரும்பாய் இளைத்த அந்த இளைஞர் வயிறார உண்டார். ஆனால் அவல்-பொரியை[2] முன்பு இழந்ததையும், அங்கு அது உண்ணக் கிடைக்காததையும், குறித்து வருந்தினார். பார்ப்பன தட்சிணையாகச் சில சோகிகளைப் பெற்றார். மறு நாள் அவர் ஏடால் என்னும் ஊருக்கு வந்து சேர்ந்தார். அது அந்தப் பிராந்தியத்தின் குறுநில மன்னராக இருந்த கணேஷ்-ராய்என்னும் பார்ப்பனர் வாழ்ந்த ஊர். கணேஷ்-ராய் ரூப்-ராமை மனமுவந்து வரவேற்றார். அங்கே தங்குவதற்கும்

---

1. ஒரு பார்ப்பனனுக்குப் பார்ப்பனர் அல்லாதார் விருந்து அளித்தால், அப்போது இவையே முக்கியமான உணவுப் பண்டங்களாக இருக்கும்.

2. பார்பபனர் அல்லாதார் பார்ப்பனருக்கு அவல்-பொரியைச் சாதாரணமாக உண்ணக் கொடுக்க மாட்டார்கள்.

அவர் எழுத விரும்பிய காவியத்தை எழுதுவதற்கும், வேண்டிய வசதிகளை எல்லாம் அளித்து உதவினார். மேலும், அந்தக் காவியம் எழுதி முடிந்ததும், அறக் கடவுளின் வழிபாட்டுப் பாடலை முறையாகப் பாடுவதற்கான ஏற்பாடுகளை எல்லாம் நன்கு அமைத்துக் கொடுத்தார்.

தாம் தமது காவியத்தை எழுதி முடித்தபோது, ராஜ்மகாலில் ஷுஜா சுபேதாராக இருந்தார் என்று ரூப்-ராம் குறிப்பிடுகிறார். அந்த நூலில் விள்ளுவதற்கு அரிய விடுகதை வடிவத்தில் அமைந்த சொல்-தொடர்களில் காணப்படும் எழுத்துக்களின் மூலமாகத் தாம் அந் நூலை இயற்றிய ஆண்டைக் (1571 சக 1649) குறிப்பிடுகிறார்.

மேற்கு வங்காளத்தில் ரூப்-ராமின் காவியத்தை மக்கள் மிக்க விருப்பத்தோடு ஏற்றார்கள். அதுவரை வேறு எந்தக் காவியத்தையும் மக்கள் அவ்வளவு நன்றாக ஏற்றதில்லை. ஆகையால், அதற்கு முன் அந்த வகையில் எழுதப்பட்ட மற்ற எல்லாக் காவியங்களையும் அது ஒதுக்கித் தள்ளிவிட்டது. பின்னால் எழுதப்பட்ட வேறு எந்தக் காவியமும் அதை மிஞ்சவும் இல்லை. அது எவ்வளவு விருப்பத்தோடு வரவேற்கப்பட்டது என்பது அதன் கையெழுத்துப் பிரதிகள் மிக நிறைய நமக்குக் கிடைத்திருப்பதிலிருந்தே தெரிகிறது. கதையை எளிதாகவும், சுற்றிச் சிக்கலாக்காமலும், அக் காவியம் நன்கு கூறுகிறது. படாடோபமான பண்டித நடையோ, அல்லது நூல்களிலிருந்து பொறுக்கி எடுத்த தடபுடல் சொற்களோ, அதில் இல்லை.

எல்லைப்புறப் பகுதிகள் சிலவற்றில் வாழ்ந்த மக்களிடையே மட்டும், சிற்சில தேவதை வழிபாடுகளும் கோட்பாடுகளும் வெளிவராமல், அங்கங்கே தங்கிக் கிடந்தன. அவைகள் எல்லாம் இப்போது கவனிக்கப்படத் தொடங்கின. இந்த வழிபாடுகளோடு தொடர்புடைய நாடோடிக் கதைகளையும் பாடல்களையும் இணைத்து, 'மங்கள்' வகைக் காவியமாக உயர்த்தும் செயலைக் கிருஷ்ணராம தாசர் என்பவர் மேற்கொண்டார். அவர் ஒரு காயஸ்தர். கல்கத்தாவுக்குச் சுமார் நாலு மைல் வடக்கேயுள்ள ஒரு சிற்றூரில் அவர் வாழ்ந்தார். அவர் இயற்றிய முதல் நூல் **காளிகா-மங்கள்** என்பது. அது வித்யா, சுந்தர் என்பவர்களின் வரலாற்றைப் பற்றிய ஒரு கதை. அவருக்கு இருபது வயதாக இருக்கும்போது, 1876ல், அது எழுதப்பட்டது. **ஷஷ்டி-மங்கள்** என்பதே அவர் இரண்டாவதாக இயற்றிய காவியம். மூன்று ஆண்டுகளுக்குப் பின், அதாவது 1879ல், அது எழுதப்பட்டது. அது ஒரு சிறு நூல்.

குழந்தைகளின் நலத்தைப் பேணும் தேவதையான ஷஷ்டீ என்பவளின் வழிபாட்டை நிலைநாட்டும் பொருட்டு அது எழுதப்பட்டது. அந்தக் கதை ஒரு நாடோடிக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. சுருக்கமாக அக் கதை வருமாறு :

ஷஷ்டீ என்னும் தேவதை தன்னுடைய வழிபாட்டைப் பூமியில் நிலைநாட்டும் நோக்கத்தோடு புறப்பட்டாள். கங்கை ஆற்றின் கரையில் உள்ள சாதிகௌன் என்னும் நகருக்கு அவள் வந்து சேர்ந்தாள். இந்த இடத்திலிருந்துதான் அந்தக் கதை தொடங்குகிறது. அந்த நகரம் செல்வம் மிக்கதாயும் மக்கள் நிரம்பியதாயும் இருந்ததை அத் தேவதை கண்டாள். ஒரு முது கிழப் பார்ப்பனியாக வேடம் பூண்டு, தனது பணிப்பெண்ணுகிய நீலை உடன்வர, அரச மாளிகையில் மகளிர் வாழும் அந்தப்புரத்துக்கு அவள் வந்து சேர்ந்தாள். அரசி அவளை முகமலர்ந்து வரவேற்ருள். தான் பர்த்துவானி லிருந்து வந்திருப்பதாகவும், கங்கையாற்றில் பாவம் தீர மூழ்கிக் குளிக்கும் சடங்கைத் தொடங்கப் போவதாகவும், அங்கே அப்போதே ஷஷ்டீ தேவதையை வழிபட விரும்புவ தாகவும், அந்தக் கிழவி அரசியிடம் கூறினுள். ஷஷ்டீ தேவதையை வழிபட்டால் என்ன நற்பலன் விளையும் என்று தெரிய விரும்பிய அரசி அவளை வினவினுள். அந்தக் கிழவி பின்வரும் கதையை அரசிக்குக் கூறினுள்:

ஒரு வணிகனின் மனைவி ஷஷ்டீயிடமிருந்து ஆசிகளையும் பற்பல வரங்களையும் பெற்ருள். அவளுக்கு ஏழு புதல்வர்கள் இருந்தார்கள். அவர்கள் எல்லோரும் வளர்ந்து, மணம் ஆகியவர்கள். அவளுடைய கடைசி மருமகள் கருவுற்றிருந் தாள். அப்போது ஒரு நாள், அந்தத் தேவதைக்கு நைவேத்திய மாகப் படைப்பதற்கு வைத்திருந்த உணவை அந்த மருமகள் தின்றுவிட்டு, கறுப்புப் பூனை ஒன்று வந்து அதைத் தின்று விட்டதாக அறிவித்தாள். அந்த நாள் முதல், அவளுக்குப் பிறந்த குழந்தைகளை எல்லாம் பிரசவ அறையிலிருந்தே ஒரு கறுப்புப் பூனை தூக்கிக்கொண்டு போயிற்று. ஏழாவது முறை அவள் கருவுற்று, மகவைப் பெறும் தறுவாயில் இருந்தபோது, அவள் காட்டுக்குச் சென்ருள். அங்கே குழந்தை பிறந்தது. சிறிது நேரத்துக்கெல்லாம் எங்கேயோ இருந்து ஒரு கறுப்புப் பூனை அங்கே வந்து, குழந்தையைத் தூக்கிக்கொண்டு போயிற்று. அவள் துரத்திக்கொண்டு ஓடினுள். ஆனுல் பூனையைப் பிடிக்க முடியவில்லை. வழியில் ஓரிடத்தில் உட்கார்ந்து, கல்லும் கரையுமாறு கண்ணீர் வடித்து அழுதாள். அப்போது அந்தத் தேவதை அவள் முன்பு தோன்றிற்று. அவள் இழந்த

குழந்தைகளை எல்லாம் திருப்பிக் கொடுத்தது. அந்த மனை யாட்டி வீடு திரும்பினாள்; அன்று முதல் அந்தத் தேவதையைப் பக்தியோடு வழிபடத் தொடங்கினாள். கிழவி இந்தக் கதை யைச் சொல்லக் கேட்ட அரசி மனமுவந்து, பக்தியோடு தானும் அவளை வழிபடத் தொடங்கிவிட்டாள்.

கிருஷ்ண-ராம் இயற்றிய மூன்றாவது காவியம் ராய்-மங்கள். அது 1786ல் எழுதப்பட்டது. சுந்தர-வனத்தில் வணங்கப்பட்டு வந்த இரண்டு பிராந்தியத் தெய்வங்களின் பெருமையை அது புகழ்ந்து கூறுகிறது. ஹிந்துக்கள் கொண் டாடும் தட்சிண-ராய் (தென் திசைக் கடவுள்) ஒரு தெய்வம். முஸ்லிம்கள் கொண்டாடும் படா-கான் காஜி (காஜிகளின் பெருந் தலைவன்) மற்றொரு தெய்வம். இந்தக் கதையில் இந்த இரண்டு தெய்வங்களுக்கும் இடையே சண்டை நடந்ததும், பின்னர் மாபெருந் தெய்வத்தினால் அவ் இருவர்களுக்கும் இடையே அமைதியும் நட்பும் தோன்றியதுமான வரலாறு ஒரு கிளைக் கதையாக வருகிறது. ராய்-மங்கள் வகையைச் சேர்ந்த காவியத்தை முதன்முதலில் எழுதியவர் கிருஷ்ண ராம் அன்று. ஏனென்றால், தமக்கு முன் மாதவ ஆசாரியர் என்பவர் அவ் வகைக் காவியம் ஒன்றை எழுதியிருப்பதாக அவரே குறிப்பிடு கிறார். அந்தக் காவியம் தங்கி நிற்காமல் அழிந்து போயிற்று. அத்தகைய காவியங்களை எழுதியவர்களுள் கிருஷ்ண ராம் கடைசியானவரும் அல்லர்.

பதினேழு, பதினெட்டாம், நூற்றாண்டுகளில் 'மங்கள்' வகைக் கவிதையை இயற்றிய பெரும்பான்மைக் கவிகளைப் போலவே, கிருஷ்ண ராமும் தமது காவியத்தின் தொடக்கத் தில் அது பிறந்த வரலாற்றைக் கூறுகிறார். அந்தக் கவி தம் ஊருக்குத் தெற்கே சில மைல் தொலைவில்; ஒரு சிற்றூரில் வாழ்ந்த ஆயர் குலத்தான் ஒருவன் வீட்டில் 'பாத்திர' மாதத் தில் (ஆகஸ்ட்-ஸெப்டம்பர்) ஒருநாள், திங்கள் கிழமையன்று, விருந்தாளியாக அழைக்கப்பட்டிருந்தார். தானியக் களஞ்சி யத்தின் ஒரு மூலையில் அவர் படுத்து உறங்குவதற்கான வசதிகள் செய்யப்பட்டிருந்தன. இரவில் அவர் கனவு கண்டார். ஒரு புலியின்மீது ஏறிவந்த ஒருவர் தமது கையில் வில்லும் அம்பும் ஏந்தியிருந்தார். அவர் கவியை அணுகி, தாம் தென்னாட்டுக் கடவுள் என்று தம்மை அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டார். தம்முடைய பெருமையை உலகம் அறிய விளக்கும் காவியம் ஒன்றை எழுதும்படி அவர் கிருஷ்ண ராமுக்குக் கட்டளை இட்டார். மேலும், அவருக்கு இப்படி ஓர் உறுதி கூறினார்:

உங்களுடைய காவியத்தின் கவிதையை யாராவது புகழாமல் இருந்தால், அவரை அவருடைய குடும்பத்தோடு தின்று அழிக்கும்படி புலிகளை ஏவி விடுவேன்.

அந்தக் காவியத்தில் கூறப்பட்ட கதை பின்வருமாறு:

ஓர் அரசனுக்கு நெடுநாளாகக் குழந்தை இல்லாமல் இருந்தது. அவன் ஒரு முனிவரைக் கண்டு, கேட்டபோது, 'சிவனை வழிபட்டால் உனக்கு மகன் பிறப்பான்' என்று அவர் கூறினர். அவன் அப்படிச் செய்யவே, அவனுக்குத் தட்சிண-ராய் என்னும் மகன் பிறந்தான். தட்சிண-ராய் தன் தந்தைக்குப் பின் பட்டத்துக்கு வந்தான். சுந்தர-வனத்தில் காடாகக் கிடந்த இடங்கள் சிலவற்றை நாடாக்கினன். அங்கே ஒரு புதிய அரசாங்கத்தை நிலைநாட்டினன். இறந்தபின், அந்தத் தட்சிண-ராய் தென் நாட்டிற்கு, அதாவது, சுந்தர-வனத்திற்குத் தெய்வமாகக் கொண்டாடப்பட்டான். அவனுக்கு முதல் வழிபாடு பாடன் என்னும் இடத்தில் நடந்தது. அவன் தன்னுடைய நண்பனை காலு-ராய் (கரிய இளங்கோ) என்பவனை ஹிஜ்லிக்கு அனுப்பி, நரசிம்மன் என்னும் மன்னனைக் கீழ்ப்படியச் செய்தான். அந்த மன்னன் தனது இறந்த மகன் மறுபடியும் உயிர்ப்பிக்கப்படக் கண்டபோதுதான், தட்சிண ராயின் தெய்விகத் தன்மையை ஒப்புக்கொண்டான். அதன் பிறகு, தேவதத்தன் என்னும் வணிகனைப் பற்றியும், அவனுடைய மகன் புஷ்ப தத்தனைப் பற்றியும், கதை கூறுகிறது. கிருஷ்ண ராம் இயற்றிய காவியத்தின் முக்கியப் பகுதியின் முக்கியக் கதைப் பொருள் இதுவே.

படாதஹா என்னும் நகரில் (இப்போது இது மிட்னபூரில் உள்ளது; பர்தா என்று வழங்கப்படுகிறது) தேவதத்தன் என்னும் வணிகன் ஒருவன் இருந்தான். அவன் வர்த்தகத்தின் பொருட்டு, துரங்கம் என்னும் நகருக்குக் கப்பலேறிச் சென்றான். அங்கே ஆண்டுவந்த அரசனுடைய கோபத்துக்கு உள்ளானன். ஆயுட்காலச் சிறைத் தண்டனையைப் பெற்றான். சில ஆண்டுகள் சென்றன. அதுவரை காத்திருந்த புஷ்ப தத்தன், பிறகு, தன் தந்தையைத் தேடிக் காண விரும்பினன். படகுகளைக் கட்டுவதற்கு வேண்டிய மரத்தைக் கொணரும்படி ரதாய் என்னும் மரம் வெட்டிக்கு உத்தரவிட்டான். அவன், தன் மகனோடும் உடன்பிறந்தார் அறுவரோடும், காட்டுக்குச் சென்றான். அங்கே, தென் திசைக் கடவுளுக்கு உரிய தான புனித மரம் ஒன்றை அவர்கள் அறியாமையால் வெட்டி விட்டார்கள். உடனே அந்தக் கடவுள் ரதாயின் உடன் பிறந்தாரைக் கொல்லும்படி, தன் புலிகளை ஏவிற்று. துயரத்தில்

ஆழ்ந்த ரதாய் தற்கொலே புரிந்துகொள்ள முயன்றபோது, அந்தத் தெய்வம் அவன் முன்னர்த் தோன்றி, அவனுடைய மகனைத் தனக்குப் பலியாகக் கொடுக்க வேண்டும் என்று கேட்டது. தெய்வம் கேட்டபடியே அவன் செய்தான். தெய்வம் மனமுவந்து மகிழ்ந்தது. இறந்துபோன எழுவரையும் பிழைப்பூட்டியது. காட்டிலிருந்து மரம் கொணரப்பட்டது; படகுகள் கட்டப்பட்டன. தனது கருத்தை நிறைவேற்றும் பொருட்டு, புஷ்பதத்தன் கங்கையாற்றில் படகில் ஏறிப் புறப் பட்டான். அந்தப் படகுகள் படா-கான் காஜிக்கும் தட்சிண-ராய்க்கும் உரிய புனிதமான இடங்களின் பக்கமாகப் போன போது, அந்தப் பக்கமாகச் செல்லும் அனைவரும் அவர்களே வழிபடக் கண்டான். அப்போது காஜியின் அறிகுறியாக ஒரு மண்மேடும், ராயின் அறிகுறியாக உடலிலிருந்து வேருக வெட்டி எடுத்த தலேயும் இருக்கக் கண்டு, 'ஏன்?' என்று கேட்டான். அப்போது படகுத் தலைவன் அவ் இருவருக்கும் ஒருகாலத்தில் தீராப் பகைமை இருந்தது என்றும், மாபெருந் தெய்வம் தலையிட்டதால், அது ஓய்ந்தது என்றும், விளக்கினன்.

புஷ்பதத்தனுக்கு இதைப் பற்றி மேலும் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்னும் ஆவல் உண்டாயிற்று. அவன் வேண்டிக் கொண்டதன் பேரில், காஜிக்கும் ராய்க்கும் இடையே நிகழ்ந்த போரைக் குறித்துக் கீழ்க்கண்ட கதையை அந்த மாலுமித் தலைவன் கூறினன்:

முன்னெரு காலத்தில் தளபதி என்ற வணிகன் ஒருவன் இருந்தான். அவன் ஏராளமான பண்டங்களை ஏற்றிக் கொண்டு, பாடனுக்குக் கப்பல் ஏறிச் சென்றுன். புனிதமான தலங்களின் பக்கமாக அவன் சென்றபோது, அவன் தட்சிண-ராய்க்கு மட்டுமே வணக்கம் செலுத்தி வழிபட்டான். காஜியை அவன் சிறிதும் கவனியாமல் விட்டுவிட்டான். காஜியின் பக்தர்களான பக்கிரிகள் அந்த வர்த்தகனை அணுகி, தங்கள் தெய்வத்துக்கு உரிய வணக்கம் செலுத்தாமல் இருக்கலாகாது என்று சொன்னுர்கள். அவர்கள் சொன்னபடி தளபதி நடக் காமல், அவர்களைத் தன் முன்னிலேயிலிருந்து துரத்திவிட் டான். அந்தப் பக்கிரிகள் ஒரு வங்காளி முரடன் வந்திருக் கிருன் என்றும், அவன் அவரைச் சிறிதும் மதிக்கவில்லே என்றும், அவருடைய அடியார்களை முரட்டுத்தனமாக நடத் தினன் என்றும், காஜியிடம் சென்று முறையிட்டார்கள். தட்சிண-ராய் காஜியின் கோபத்துக்கு உள்ளானன். ஆகவே, காஜி தம்முடைய ஏவலாளர்களை அனுப்பி, ராய் வாழ்ந்துவந்த மாளிகையை இடித்துத் தள்ளி, அதைச் சூறையாடும்படி உத்தர விட்டார். இது நிகழ்ந்தபோது ராய் தமது குடும்பத்

தோடு காடியில் வாழ்ந்துகொண் டிருந்தான். படே என்னும் வணிகன் ஒருவன் இந்தச் செய்தியை ராய்க்குத் தெரிவித்தான். ராய் கடுங் கோபம் கொண்டான். உடனே இருவருக்கும் போர் மூண்டது. இரு திறத்திலும் புலிப் படைகள் இருந்தன. இரு பக்கத்தாரும் வெற்றியும் தோல்வியும் கண்டனர். கடைசியில், மாபெருந் தெய்வம் அவ் இருவர்களின் முன்னர் இந்த நடுநிலையான வேடத்தில் தோன்றினர்.

> அவர் தமது திருமுடியில் ஒரு பாதியில் குல்லாவை அணிந்திருந்தார். மற்ருெரு பாதியில் தலைப்பாகையை அணிந்து, அதில் ஒரு மயில் இறகைச் செருகியிருந்தார். (அவருடைய கழுத்தில்) பூவால் தொடுத்த மாலையும் மணி கோத்த செப மாலையும் தொங்கிக் கொண்டிருந்தன. அவரது திருமேனியில் ஒரு பாதி வெள்ளை வெளேர் என்று இருந்தது. மற்ருெரு பாதி கார்மேகத்தைப்போல் கருநிறமா யிருந்தது. அவரது இரு கரங்களில் ஒன்றில் கொரானும், மற்ருென்றில் புராணமும் இருந்தன.

அந்த இரண்டு தெய்வங்களும் அதற்குப் பின் என்றென்றும் நீங்காத நட்புடைய நண்பர்கள் ஆகிவிட்டார்கள்.

அந்த இரண்டு தெய்வங்களுக்கும் வழிபாடு செய்துவிட்டு, புஷ்பதத்தன் தன் பயணத்தை மீண்டும் மேற்கொண்டான். அதன் பிறகு, இந்தக் கதைப் போக்குச் **சண்டி-மங்கள்** காவியத்தில் கூறப்பட்டதாயும், யாவரும் அறிந்ததாயும், உள்ள **தள்பதி, ஸ்ரீபதிகளின்** கதையை மிகவும் ஒத்துச் செல்லுகிறது.

கிருஷ்ணராம் இயற்றிய அடுத்த நூல் **சீதளா-மங்கள்** என்பது. இது **ராய்-மங்கள்** காவியத்தின் தொடர்கதையாக அமைந்தது. இது கூறும் கதை **ஷஷ்டீ-மங்கள்** கதை வகையைச் சேர்ந்தது. வைசூரி முதலிய பல நோய்களை விளைவிக்கும் தேவதையான சீதளையின் மகனும் காரிய-நிர்வாகியுமான வசந்த-ராய், அந்தத் தேவதையின் வழிபாட்டை எங்கும் பரப்பும் பொருட்டு, குதிரையின் மீது ஏறிப் புறப்பட்டான். முதலில், அவன் ஸாதிகௌன் என்னும் இடத்துக்கு வந்து சேர்ந்தான். அங்கே அவன் ஒரு வைணவ வர்த்தகனுக வேடம் பூண்டு, சுமை மாட்டுத் தொகுதியோடு அவ் ஊரை அணுகினன். அப்போது அங்கே சுங்க-வசூல் செய்துவரும் மதன் தாஸ் என்னும் காயஸ்தனைக் கண்டான். விற்பனைக்கு ஏற்ற பண்டங்களோடு, தான் பர்த்துவானிலிருந்து வருவதாக அவனிடம் கூறினன். மதன் அவனை ஓர் அப்பாவி வைணவன் என்று நினைத்து, தன்னுடைய ராஜ புத்திர ஏவலாளர்களையும்

காவலாளர்களையும் அழைத்து, வசந்த-ராயின் சாமான்கள் எல்லாவற்றையும் கைப்பற்றச் செய்தான். அவைகள் எல்லாம் உணவுப் பண்டங்களாக இருந்தன. மதனும் அவனுடைய ஆட்களுமாக அவற்றை விரைவில் தின்று தீர்த்துவிட்டார்கள். ஆனால், உண்மையில், அந்தப் பண்டங்கள், வசந்த-ராய், சிதலை, ஆகியோரின் பணியாட்களான பற்பல நோய்களே தவிர, வேறில்லை. ஆகவே. அதன் விளைவாக, மதனும் அவனுடைய ஏவலாளர்களும் அந் நோய்களை நிரம்பப் பெற்றார்கள். அதற்குமேல் அந்த வைணவ வர்த்தகனின் மனத்தைக் குளிர்வித்து மாற்றுவதைத் தவிர, வேறு வழியில்லை. இனிமேல் யாதொரு வைணவனிடமிருந்தும், ஒருநாளும், தான் சுங்க-வசூல் செய்யப் போவதில்லை என்று மதன் சத்தியம் செய்துகொடுத்தான். அப்போது வசந்த-ராய் தன்னுடைய உண்மை வடிவத்தை அவனுக்குக் காட்டினான். எந்நாளும் தொடர்ந்து, செல்வம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்னும் எண்ணம் மதனுக்கு இருக்குமானால், அவன் தன்னை ஒரு தெய்வமாக வழிபட்டு வணங்க வேண்டும் என்று சொன்னான். நன்றியுள்ள மதன் தாஸ் கங்கை ஆற்றின் கரையில் ஓர் அழகிய கோயிலைக் கட்டினான். அதன் உள்ளே வசந்த-ராய், சிதலை என்போரின் படிவங்களை நிலைநாட்டினான். இதற்கு அடுத்த வரலாறு வசந்த ராய் ஒரு காஜியை வென்றதைப் பற்றியது. நூலின் அந்தப் பகுதி சிதைந்து காணப் படுகிறது.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பாதியில் தென்மேற்கு ராடையைச் சேர்ந்த பல கவிகள், சிறிதும் பெரிதுமாக, பற்பல **ஸீதா-மங்கள்** காவியங்களை இயற்றினார்கள். அவர்களில் ஒருவர் மாணிக்கராம் காங்குளி என்பவர். அவர் **தர்ம-மங்கள்** காவியம் ஒன்றை இயற்றியிருக்கிறார். அந்த வகையைச் சார்ந்த நூல்களில் எல்லாம் அளவில் பெரிதாக உள்ளது நித்தியானந்த சக்கரவர்த்தியால் எழுதப்பட்ட காவியமே யாகும். அவர் தென்கிழக்கு மிட்னபூரைச் சேர்ந்தவர். அங்கு அவரது காவியம் மக்களால் மிகவும் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டு வந்தது.

கிருஷ்ண-ராம் தாஸ் இயற்றிய ஐந்தாவது காவியம் **லக்ஷ்மி-மங்கள்** என்பது. அதுவே அவரது கடைசிக் காவியமும் கூட. அதன் கதை நாடோடிக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. வரலாற்று மங்கள் கவிதைகள் சென்று முடிவது போலவே அதுவும் சென்று முடிகிறது. அதன் கதைப் பகுதி வருமாறு; கௌடத்தில் இருந்த இரண்டு நண்பர்கள் உலகெங்கும் சுற்றிப்பார்க்க வேண்டும், பணத்தைத் திரட்டவேண்டும் என்று புறப்பட்டார்கள். காஞ்சிபுரத்துக்குச்செல்லும் வழியில்,

ஒரிஸ்ஸாவில் உள்ள வனாந்தரத்தின் வழியாக அவர்கள் சென்றுகொண் டிருந்தார்கள். அவர்களில் ஒருவர் வல்லபர் என்பவர். அவர் பணியா சாதியினர். செல்வத்தின் அதி-தேவதையாகிய இலக்குமியின் அருளைப் பெற்றவர். மற்றவர் அவருடைய நண்பர்; ஜனார்த்தனன் என்னும் பார்ப்பனர். வல்லபர் குதிரையின்மீது ஏறிச் சவாரி செய்ய, ஜனார்த்தனர் அவருக்குப் பின் கால்-நடையாக நடந்துவந்தார். தமது பக்தனின் நெஞ்சுத் துணிவையும், தம்மீது அவனுக்கு உள்ள பக்தியையும், சோதிக்கும் பொருட்டு, அந்தத் தேவதை தன்னுடைய துணையாள் ஒருவனைப் புலிவேடத்தில் அனுப்பினாள். அந்தக் கொடிய விலங்கைக் கண்டதும், பார்ப்பனன் மயக்கமுற்று விழுந்தான். ஆனால், அந்த வர்த்தகன் துணிவோடு எதிர்த்து நின்று, தனது மனத்தால் இலக்குமியின் பாதுகாப்பை நாடினான். புலி மறைந்தது. மயக்கமுற்றுக் கிடந்த தன் நண்பனை வல்லபன் மயக்கம் தெளியச் செய்து, எழுப்பினான். சிறிது தூரம் மேலும் சென்றதும், அங்கே ஒரு குளம் இருக்கக் கண்டார்கள். நண்பர்கள் இருவரும் அந்தக் குளத்து நீரைப் பருகினார்கள். ஆனால், குதிரை நீரைக் குடிக்கப் போனபோது, அந்தக் குளத்திலிருந்து மிகப் பெரிய பாம்பு ஒன்று வெளியே வந்து, குதிரையை விழுங்கிவிட்டு, குளத்து நீரில் மறைந்து போயிற்று. குதிரையை இழந்த வல்லபன் துக்கத்தால் மனமுடைந்து; நீரில் விழுந்து உயிரைத் துறக்கஎண்ணினான். அப்போது ஜனார்த்தனன் அவனைத்தேற்றி, இலக்குமியை வணங்கி, அவளுக்கு விண்ணப்பம் செய்யும்படி அறிவுரை கூறினான். அந்தத் தேவதை ஒரு முது கிழப் பார்ப்பனியின் வேடம் பூண்டு, அவனுக்கு எதிரே தோன்றினாள். கூண்டில் அடைத்த பறவை ஒன்று அவளுடைய கையில் இருந்தது. அந்த இளைஞர் இருவரும் மிக்க வருத்தமுற்றிருக்கக் கண்டு, அவள், 'நீங்கள் மனம் வருந்தக் காரணம் என்ன? என்னிடம் சொல்லுங்கள். நான் ஒரு பார்ப்பனனின் மகள். மந்திர வித்தைகளும் மாயத் தந்திரங்களும் தெரிந்தவள்' என்றாள். தங்களுடைய குதிரையை இழந்ததை அவர்கள் தெரிவித்தார்கள். உடனே அவள் கூண்டைத் திறந்து, பறவையை வெளியே விட்டாள். பறவை குளத்துக்குள் மூழ்கி, தனது அலகில் பாம்பைக் கொத்திக்கொண்டு, வெளியே வந்தது. அந்தப் பாம்பின் வயிற்றைக் கிழிக்கவே, அது விழுங்கிய விலங்குகளில் அதன் வயிற்றில் தங்கியிருந்தவைஎல்லாம் உயிரோடு வெளிவந்தன. தனது காதில் அணிந்துகொண் டிருந்த தாமரைப் பூ ஒன்றை அந்தத் தேவதை வல்லபனுக்கு அளித்தாள். எப்பொழுதேனும் பெருந் துயரோ பேராபத்தோ

வரும்போல் இருந்தால், அதை எடுத்துத் தலையில் வைத்துக் கொள்ளும்படி சொல்லிவிட்டு, அவள் மறைந்தாள். பிறகு, அந் நண்பர் இருவரும் முன்போல் அங்கிருந்து புறப்பட்டார்கள். அவர்கள் அப்பால் சென்று தலை மறைந்ததும், அந்தப் பாம்பின் பிளந்த உடல் முழுதாக இணைந்தது. அது மீண்டும் குளத்துக்குள் போய்விட்டது.

சிறிது நேரத்துக்கெல்லாம் அந்த நண்பர்கள் முன்னொரு கால் செல்வம் மிக்கதாயிருந்து, அப்போது மக்கள் ஒருவரும் இல்லாமல் பாழாய்க் கிடந்த ஒரு நகரத்துக்கு வந்தார்கள். ஜனர்த்தனருக்கு அங்குப் போக மனமில்லை. ஆனால் வல்லபன் அதைப் பார்க்கவேண்டும் என்று ஆசைப்பட்டான். அவர்கள் அரண்மனையை அடைந்தார்கள், அங்கே இருந்த மூன்று சபா மண்டபங்களைக் கடந்து சென்றார்கள். நாலாவது மண்டபத்தில் அரக்கி ஒருத்தி சிங்காதனத்தில் வீற்றிருக்கக் கண்டார்கள். அவளை வணங்கி, தங்கள் வரலாற்றை அவளிடம் சொன்னார்கள். அவள் அவர்களை வரவேற்று விருந்தளித்தாள். ஜனர்த்தனன் உடனே அதைவிட்டுப் போவது நன்று என்றான். ஆனால் வல்லபன், 'லக்ஷ்மியின் துணை நமக்கு இருக்கிறது' என்று நினைப்பூட்டினான். அன்று இரவு அங்கே தங்கினார்கள். இரவும் அமைதியாகக் கழிந்தது. மறுநாள் காலையில், அந்த அரக்கி தனக்கு உணவு தேட வெளியே செல்லுமுன், தன்னுடைய பாதுகாப்பில் இருந்தவளும், அங்கிருந்த மனித இனம் முழுவதிலும் தப்பிப் பிழைத்த ஒருத்தியுமான அந்த நாட்டு இளவரசியிடம், அங்கு வந்துள்ள ஜனர்த்தனனே அவளுக்கு ஏற்ற கணவன் என்று சாடையாகக் கூறியிருந்தாள். இளவரசியும் ஜனர்த்தனனும் அங்குள்ள தோட்டத்தில் சந்திக்க நேர்ந்தது. கண்டதும், ஒருவர்மீது ஒருவர் காதலுற்றார்கள். தான் மன்னன் விரசிம்மனின் மகள் என்றும், தன் பெயர் இரத்தினமாலை என்றும், அந்த அரசனும் அவனுடைய குடிகளும் ஓர் அரக்கியால் விழுங்கப்படுவார்கள் என்று ஒரு முனிவரால் சபிக்கப்பட்டார்கள் என்றும், இளவரசி அவனிடம் சொன்னாள்.

அவர்கள் இருவரும் விரைவில் கணவனும் மனைவியும் ஆனார்கள். அரக்கி பேசாமல் அதை ஒப்புக்கொண்டாள். மறு நாள் நண்பர்கள் இருவரும் அவ்விடத்தை விட்டுப் புறப்பட்டார்கள். திரும்பிவரும் வழியில் தன்னை வந்து காண வேண்டும் என்று அரக்கி அவர்களை வேண்டிக்கொண்டாள். அங்கிருந்து அவர்கள் பயணம் செய்து, கடற்கரைக்கு வந்து சேர்ந்தார்கள், தாங்கள் செல்லவேண்டிய வழியைக் கடல் மறைக்கக் கண்டு, அவர்கள் இலக்குமியைத் துதித்தார்கள்.

கடலின் ஊடாகச் செல்ல அவள் அவர்களுக்கு வழி விட்டாள். ஒருபுறம் திறந்த கடல்; மறுபுறம் கமலாதஹம் (இலக்குமியின் ஏரி). அவ் இரு நண்பர்களும் குதிரையின் மீது ஏறிப் பயணமானார்கள். அப்போது திடீர் என்று கமலாதஹத்தில் ஓர் அற்புதக் காட்சியைக் கண்டார்கள். நீரின் மட்டத்தின்மீது பச்சைப் பசேல் என்று செழித்து வளர்ந்த நெல் வயலைக் கண்டார்கள். அதில் பெரிய தாமரைப் பூ ஒன்று மலர்ந்திருந்தது. அதன்மீது ஓர் அழகிய மங்கை ஒய்யாரமாக வீற்றிருந்தாள். பற்பல வகையான நெற் கதிர்களை அவள் அணிகலன்களாக அணிந்திருந்தாள். சில நாள் சென்றபின், தாங்கள் அடைய விரும்பிய காஞ்சிபுரத்துக்கு அவர்கள் வந்து சேர்ந்தார்கள். அந் நகரிலுள்ள காட்சிகளை எல்லாம் அவர்கள் கண்குளிரக் கண்டுகொண் டிருந்த போது, அந் நகரின் காவலர் தலைவன் அவர்களைக் கண்டான்: அவர்கள் தன்னை ஒரு பொருட்டாக மதியாததைக் கண்டு, அவர்களை ஒற்றர்கள் என்று அவர்களின்மீது பழி சுமத்தி, அரசன் முன்னிலையில் அவர்களைக் கொண்டு நிறுத்தினான். அவர்கள் யார் என்பதை அரசன் அறிய விரும்பினான். வல்லபன் தங்களுக்கு நேர்ந்த எல்லாவற்றையும் விளக்கமாகக் கூறினான். இது துரதிருஷ்டமாக முடிந்தது. அவர்கள் கண்ட அற்புதக் காட்சியை அரசன் நேரில் கண்டு, அவர்கள் சொன்னது உண்மைதானா என்பதைச் சோதிக்க விரும்பினான். தாங்கள் கூறியதை அவர்களால் மெய்ப்பிக்க முடியவில்லை. ஆகவே, வல்லபனைக் கொலைக் களத்துக்கு அழைத்துச் சென்றார்கள். கடைசித் தறுவாயில் தெய்வம் சொன்ன சொற்கள் அவனுக்கு நினைவு வந்தன. தெய்வம் கொடுத்த பூவால் அவன் தன் தலையைத் தொட்டான். உடனே அந்தத் தெய்வம் ஒரு சிறிய கூண்டிற் பறவையைக் கையில் ஏந்திய ஒரு முது கிழப் பார்ப்பனியாக வேடம் பூண்டு, அங்கே தோன்றினாள். வல்லபனை விடுவிக்கும்படி அவள் எவ்வளவோ மன்றாடியும், இரங்கிக் கெஞ்சியும், பயன் பெறவில்லை. அதைக் கண்டு, அவள் கூட்டைத் திறந்து பறவையை வெளியே விட்டாள். அந்தப் பறவை மன்னன் மனத்தில் பெருந் திகிலை எழச் செய்தது. வல்லபன் விடுதலை பெற்றான். அந்த அரசனின் மகளை மணம் புரிந்தான். பிறகு, அந்தத் தெய்வம் நெல்-வயல் மங்கையாகத் தான் வடிவெடுத்த அற்புதக் காட்சியை மன்னனுக்குக் காட்டிற்று. சில நாள் சென்றபின், ஜனார்த்தனன், வல்லபன், அவன் மனைவி, ஆகியோர் மூவரும் வீடு திரும்பினார்கள். அப்பொழுது கடல் வழியாகப் பயணம் செய்தார்கள். கடற் கரையில் இறங்கி,

வனுந்தரத்தின் ஊடாகச் செல்லும் பாதை வழியாகச் சென்ருர்கள். அந்த அரக்கியின் அரண்மனையை அடைந்தார்கள். அவளும் அவர்களை மனமார வரவேற்ருள். தன்னுடைய வளர்ப்புப் பெண்ணை முறைப்படி ஜனுர்த்தனனிடம் ஒப்பித்தாள்.

அப்போது, அந்த அரக்கி அந்த மங்கையை அழைத்துப் பின்வருமாறு சொன்னுள்:

> உன்னைப் பாதுகாக்க (காப்பாற்ற) என்னுல் இயன்றதை எல்லாம் முற்றும் செய்துவந்தேன். நீயும் என்னை எப்பொழுதுமே வணங்கி, எனக்குப் பணிபுரிந்து வந்திருக்கிருய். உன் தாய் தந்தையர் கொல்லப் பட்டதைக் குறித்து நீ உன் மனத்தில் ஒன்றும் கொள்ளவில்லை. நான் உன்னை ஒரு பார்ப்பனனுக்கு மணம் முடித்துக் கொடுத்துவிட்டேன். நீ உன்னுடைய வீடு போய்ச் சேர். உன்னுடைய கணவருக்கு மிக்க ஆதரவோடு பணிபுரிந்து வா. நான் செய்த குற்றங் குறைகளை எல்லாம் பொறுத்துக்கொள். என்னைப் பற்றி இகழ்ந்து பேசாதே, பெண்ணே! நீ மிக்க அதிர்ஷ்டசாலி! இப்படி அவள் சொல்லச் சொல்ல, அவளுடைய கண்களிலிருந்து நீர் தாரை தாரையாகப் பெருகி வழிந்தது. உணர்ச்சிப் பெருக்கு மேலிட, அவள் அந்தப் பெண்ணைத் தன் மார்போடு அணைத்துக்கொண்டாள்.

அவர்கள் அந்த அரக்கியை அடிபணிந்து, வீடு நோக்கிப் புறப்பட்டார்கள். அந்த அரக்கியும் அந்த அரண்மனையை விட்டுத் தவம் செய்யச் சென்றுவிட்டாள். அந்த நண்பர்கள் இருவரும், அவரவர்களுடைய மனைவியரும், பத்திரமாக வீடு வந்து சேர்ந்தார்கள். அங்கு இலக்குமியின் திருவிழாவைக் கோலாகலமாகக் கொண்டாடி, அவளை வணங்கினுர்கள். உரிய காலத்தில், வல்லபனுக்கு ஒரு மகன் பிறந்தான். கதை இதோடு முடிகிறது.

கிருஷ்ணராம் தாஸர் முதலிய பிற ஆசிரியர்கள் அந்த நூற்றுண்டில் இயற்றிய நூல்கள் ஒன்றும் வெற்றி பெற வில்லை. அதாவது, அவர்களின் புதுவகை 'மங்கள்' காவியங்கள் மக்களால் விரும்பி ஏற்கப்படவில்லை. குறுகிய சமய வழிபாட்டுச் சார்பான வரலாற்றுக் காவியங்களை மக்கள் விரும்பிவந்த காலம் முடிவடைந்துகொண் டிருந்தது. முன் போலவே, பழைய தெய்வங்களும் தேவதைகளும் வணங்கப் பட்டு வந்தார்கள். யாவற்றின்மீதும் வைணவ சமய ஆதிக்கம்

படர்ந்து பெருகிவந்தது. இலக்கியங்களை இயற்ற விரும்பியவர்களின் மனத்துக்கு வைணவக் காவியங்களே உகந்தவையாக இருந்தன. ஆகையால், அந்த அந்தப் பிராந்தியங்களில் உள்ள சமயங்களைச் சேர்ந்த காவியங்களும், அந்தப் பிரதேசங்களில் காணும் தெய்வங்களைப் பற்றிய காவியங்களும், அந்த அந்த வழிபாட்டுச் சடங்குகளின் பகுதிகளாக மட்டுமே அங்கங்கு ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டு வந்தன.

கிருஷ்ண ராம் செய்த மற்ளெரு தொண்டையும் இங்கே குறிப்பிடவேண்டும். இந்துஸ்தானியைச் சற்று மிகுதியான அளவில் பயன்படுத்திய முதல் வங்காளி எழுத்தாளர் அவரே. அவர் படைத்த காஜி மிகச் சிறந்த, ஆயினும் மிகக் கொச்சையான, இந்துஸ்தானியைப் பேசுகிருர்.

13.

அர்ராகான் கவிகளும் பிற்காலத்திய முஸ்லிம் எழுத்தாளர்களும்

வங்காளத்துக்கு அருகில், பர்மாவின் கீழ்ப் பகுதியில் உள்ளது அர்ராகான் என்னும் மாநிலம். திபேத்திய-பர்மிய மொழியே அங்கே பேசப்பட்டுவந்தது. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க ஆண்டுகளில்தான் அவ் இரண்டு மாநிலங்களுக்கும் இடையே நெருங்கிய பண்பாட்டு உறவு, முதன் முதலாக ஏற்பட்டது. அப்போது நரமேய்க்லன் என்னும் அர்ராகான் மன்னன் பர்மாவின் அரசனால் தாக்கப்பட்டுத் தன் நாட்டை இழந்தான்; வங்காளத்தில் கௌடர்களின் அரச சபையில், 1404ல், அடைக்கலம் புகுந்தான். அவன் பல ஆண்டுகள் அங்கே தங்கிய பிறகு, வங்காளத்தின் சுல்தானாக அரசுபுரிந்து வந்த ஜலாலுத்தீன் என்பவரின் துணையைப் பெற்று, தனது சிங்காதனத்தை, 1430ல், மீண்டும் அடைந்தான். அந்த மன்னன் வங்காளத்தில் வாழ்ந்தபோது, அங்கு அவன் கண்ட பற்பல சுவையான விஷயங்கள் அவனுடைய மனத்தைக் கவர்ந்திருக்கும் என்று நினைப்பது தவறாகாது. அவற்றுள் வங்காளிக் கவிதையும் இசையும் அவனுடைய மனத்தை நன்கு பற்றியிருக்கவேண்டும். அவன் தன் நாட்டுக்குத் திரும்பி, மீண்டும் அரசுரிமை பெற்று, ஆதிக்கமும் செல்வாக்கும் உடையவனானபின், அவற்றைத் தன்னுடைய நாட்டினர்க்கு அறிமுகம் செய்திருப்பான் என்று நினைப்பதும் தவறாகாது. ஆனால், அரசியல் துறையில் அர்ராகான் வங்காளத்தின் ஆதிக்கத்துக்குத் தொடர்ந்து உட்பட்டிருந்த போதிலும், அதன் வெளிநாட்டு விவகாரங்கள் எல்லாம் சிட்டகாங்கிலிருந்து ஆண்டுவந்த வங்காள மாநிலத் தலைவர்களின் கையிலேயே இருந்துவந்த போதிலும், அம் மன்னன் வங்காளப் பண்பாட்டை அர்ராகான் அரச சபையில் புகுத்தி ஒட்டுக் கட்ட முயன்ற முயற்சி எவ்வளவில் வெற்றி பெற்றது என்றோ, எவ்வளவு காலம் தொடர்ந்திருந்தது என்றோ, காட்டும் சான்று எதுவும் இல்லை. அந்த நூற்றாண்டின் மூன்றாம் கால்பகுதியில், சில ஆண்டுக் காலமாவது, இந்த நிலை தலைகீழாக மாறி அமைந்திருந்தது. அப்போது அர்ராகானில் ஆட்சி புரிந்தவர்கள் சிட்டகாங்கைத் தங்கள் நாட்டோடு இணைத்து, அதைத் தங்கள் வசமே வைத்து ஆண்டுவந்தார்கள். பதினாறாம் நூற்றாண்டின் முதல் பத்தாண்டு வரையில் இந்நிலை இருந்து

வந்தது. அப்போது, ஹுஸேன் ஷாவின் இராணுவத் தளகர்த்தராக இருந்த நஸ்ரத் ஷா என்பவரால் அது மீண்டும் கைப்பற்றப்பட்டது. அர்ராகான் ஆட்சியினரின் சுவாதீனத் தில் சிட்டகாங் இருந்துவந்த ஆண்டுகளில், வங்காளத்துக்கு மட்டும் அன்றி, இந்தியாவின் மற்றப் பகுதிகளுக்கும் கூட, அர்ராகானோடு மிக நெருங்கிய பண்பாட்டு உறவு தோன்றி நிலைபெற்றது. அக் காலம் முதல் அர்ராகானின் அரச சபை யில் வங்காளி மொழியே முக்கியப் பண்பாட்டு மொழியாக வழங்கப்பட்டுவந்தது. இதற்கு முக்கிய காரணம் என்ன வெனில், அர்ராகானின் மேல்-அதிகாரிகளில் பலர் வங்காளி மொழியையே தாய்மொழியாகக் கொண்டு சிட்டகாங்கி லிருந்தும், அதை அடுத்த பல பிரதேசங்களிலிருந்தும், வந்தவர் களாக இருந்ததே யாகும்.

ஹுஸேன் ஷாவின் அரச பரம்பரை அரசுரிமையை இழந்த பின்னர், அர்ராகான் மீண்டும் அரசியல் சுதந்திரத் தைப் பெற்றது. ஆயினும், அப்போதும் அங்கு வங்காளி மொழியின் ஆதிக்கம் குன்றவில்லை. அதற்கு மாறாகச் செழித்து வளர்ந்தது. அந் நாள் முதலே, அர்ராகான் மன்னர்கள் தங்கள் பெயர்களை வங்காளி மரபுக்கு இணங்க மாற்றி அமைத்துவந்தார்கள். அவர்கள் ஒரு சிலரின் பெயர்கள் அவற்றின் வங்காளி வடிவத்தில் மட்டுமே நமக்குத் தெரி கின்றன. உதாரணமாக, திரி து தம்மா என்னும் மன்னனின் பெயரைக் கூறலாம். ஸ்ரீஸுதர்மா என்னும் பெயரை அர்ரா கான் மொழியில் உச்சரிக்கும் முறையே இது. வங்காளத்தி லிருந்து சென்று அர்ராகானில் நிலையாகக் குடியேறியவர்களும் அங்குச் சிலகாலமே தங்கியவர்களும், பெரும்பாலும் முஸ்லிம் களே. அது போலவே அங்குள்ள அரசப் பணியாளர்களும் அமைச்சர்களும்கூடப் பெரும்பாலும் வங்காளி முஸ்லிம்களே. ஆதலால், அர்ராகான் அரச சபையின் மீது முஸ்லிம்கள் செலுத்திவந்த ஆதிக்கம் கொஞ்ச நஞ்சம் அன்று. அந் நாட்டு மன்னர்கள் பலர், முஸ்லிம் பெயர்களைச் சூட்டிக்கொண்டது கூட உண்டு. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் இவ்வாறு பலகாலும் நடந்திருக்கக் காண்கிறோம். பராகல் கானும் அவரது புதல்வ ரான நஸ்ரத் கானும் தென்கிழக்கு வங்காளத்தில் ஏற்கெனவே தொடங்கி வைத்த இலக்கிய மரபு, பதினாறும் நூற்றாண்டின் கடைசி வாக்கில் அர்ராகான் அரச சபையை வந்து அடைந்தது.

அர்ராகானில் வாழ்ந்த மக்களுக்கும் அவர்களின் அரசர் களுக்கும் தாய்-மொழியாக உள்ளது அர்ராகானிய மொழி. அது ஒரு திபேத்திய-சீனப் பேச்சு மொழி. ஆரிய நாட்டின்

எல்லைக்குப் புறம்பாக உள்ள பர்மிய மொழியோடு அது உறவுடையது. ஆனால், பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி முதல் வங்காள நாட்டின் பண்பாடு அர்ராகான் நாட்டில் சிறிது சிறிதாக ஊறிப் புகுந்து பரவிவரத் தொடங்கிற்று. இவ்வாறு நிகழ்ந்ததற்குக் காரணம் அரசாங்க அதிகாரிகள் மட்டும் அன்று; செல்வத்தை நாடித் திரை கடல் ஓடியும், குன்றும் மலையும் கடந்தும், வந்த வர்த்தகர்களும் அஞ்சாத நெஞ்சுடைய வீர மக்களும் மற்றும் ஒரு காரணமாக இருந்தார்கள். சுமார் ஒரு நூற்றாண்டு ஆவதற்குள், வங்காள நாட்டு அரச சபையின் நடை-உடை-பாவனைகளிலும் பழக்க வழக்கங்களிலும் சிலவற்றை அர்ராகான் அரச சபை ஏற்றுத் தனதாக்கிக் கொண்டது. அர்ராகான் சமூகத்தில் நாகரிகம் மிக்க மக்களால் வங்காளிக் கவிதையும், நாட்டியமும், இசையும், மிகவும் விரும்பப்பட்டன.

நமக்குத் தெரிந்தவரையில், அர்ராகான் அரச சபையின் ஆதரவில் கவிதையை முதன்முதலில் இயற்றிய வங்காளிக் கவி தௌலத் காஜி என்பவர். அவரை ஆதரித்த ஆஷ்ரப் கான் என்பவர் 1622 முதல் 1638 வரை அரசாண்ட ஸ்ரீசுதர்மாவின் (திரி து தம்மா) படைத் தலைவருள் ஒருவர். ஆஷ்ரப், சூபி சமயத்தைச் சார்ந்தவர். தௌலத் காஜியும் அம் மதத்தைச் சார்ந்தவர் என்றே தோன்றுகிறது. இராஜஸ்தானி, குஜராத்தி, ஹிந்துஸ்தானி, அவதி, போஜ்புரி, என்னும் மேற்கு இந்திய மொழிக் கவிதைகளில் வழங்கிய புனைவியல் கதைகளை மக்களிடையே ஆஷ்ரப் பரப்ப விரும்பினார். ஆகவே, அவர் லோர், சந்திராணி, மயனா, ஆகியோரின் கதையைப் பாஞ்சாலி வகையைச் சேர்ந்த வங்காளி வரலாற்றுக் காவியமாக இயற்றித்தரும்படி தௌலத்தை வேண்டிக்கொண்டார். அந்தக் கதை நாடெங்கும் நாடோடிப் பாடல்களிலும், கூத்துக்களிலும், பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வந்தது. பதினான்காம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் மைதிலி மொழியில் எழுதப்பட்ட நூல் ஒன்றில் 'லோரிக்' நடனம் என்னும் சொல் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆகையால், அது பதினான்காம் நூற்றாண்டிலேயே வடக்குப் பீஹார் மாநிலத்தில் மக்கள் விரும்பும் பொழுதுபோக்காக ஆகிவிட்டது என்பது தெரிகிறது. இக்காலத்தில் 'லோரிக்' பாடல் தெற்கு வங்காளத்தில், முக்கியமாக அஹிர் மக்களிடையே, வழங்கப்படுகிறது. அது ஒரு வீரக் குடும்பத்தின் வரலாற்றைக் கூறும் காவியமாக ஆகிவிட்டது. ஆனால் இப்போது தெற்குப் பீஹாரில் காணும் லோரிக் கதையின் வடிவம் அதன் ஆதி வடிவம் அன்று. ஆதலால், அந்தக் கதை வங்காளத்தில் நன்கு தெரிந்த கதை

அன்று என்று நினைக்கவேண்டியிருக்கிறது. சாதன் எழுதிய இராஜஸ்தானிக் காவியத்திலிருந்துதான் தௌலத் காஜி அந்தக் கதைப் பொருளைப் பெற்றிருக்கவேண்டும். அந்தக் காவியத்தின் கையெழுத்துப் பிரதிகள் சில, அண்மையில் கிடைத்திருக்கின்றன. தமது காவியத்தை எழுதி முடிப்பதற்குமுன் தௌலத் காஜி காலமானார். பல ஆண்டுகளுக்குப் பின், 1659ல், அர்ராகானிலிருந்து வந்த ஆலாவோல் என்னும் வங்காளிக் கவியே அதை எழுதி முடித்தார். அந்தக் காவியத்துக்கு ஸதி-மயனா என்றும், லோர்-சந்திராணி என்றும், இரண்டு பெயர்கள் வழங்குகின்றன. அந்தக் கதை பின் வருமாறு :

லோர்[1] என்பவன் கோஹாரியில்[2] ஆட்சிபுரிந்த மன்னன். அவன் மயனையை (மயனாமதி என்பது இவளது மற்றொரு பெயர்.) மணந்து இன்புற்றிருந்தான். சிலகாலம் சென்ற பின், யோகப் பயிற்சி பெற்ற ஒரு துறவி, லோரிடம் வந்து, மோஹரா[3] நாட்டின் அழகு மிக்க இளவரசியாகிய சந்திராணியின் படத்தை அவனிடம் காட்டினார். சந்திராணி ஒரு வீரனுக்கு வாழ்க்கைப்பட்டிருந்தாள். அவளது துர்ப்பாக்கிய வசமாக அவன் ஒரு குறளன். ஆகையால், அவர்களுடைய இல்வாழ்க்கை இனிமை அற்றிருந்தது. லோரின் மனத்தில் அந்த அரச குமாரியின் காதலைப் பெற வேண்டும் என்ற ஆசை எழுந்தது. அவன் மோஹராவுக்குச் சென்றான். சந்திராணியைக் கண்டான். லோர், தன்மீது கொண்டிருந்த காதலை உணர்ந்த அவளும் அவன்மீது காதல் கொண்டாள். கள்ளக் காதலர்கள் இருவரும் சிலகாலம் இன்புற்றிருந்தார்கள். பிறகு, அயலிடம் சென்றிருந்த சந்திராணியின் கணவர் வீடு திரும்பவே, அக் காதலர்கள் நாட்டை விட்டு ஓட வேண்டியதாயிற்று. அவளது கணவர் அவர்களைத் துரத்திச் சென்றார். இரண்டு வீரர்களும் ஒரு காட்டில் சந்தித்தார்கள். இருவருக்கும் தனிப் போர் நடந்தது. அந்தப் போரில் சந்திராணியின் கணவர் கொல்லப்பட்டார். அதன்பின், சந்திராணியின் தந்தை லோரைத் தமது மருமகனாக ஏற்றுக்கொண்டு, தமது அரசாங்கத்தை அவரிடம் ஒப்பித்தார். அந்தக் கதையின், **லோர்-சந்திராணி** என்னும் முதல் பகுதி இதோடு முடிகிறது.

---

1. இச் சொல்லுக்கு வாலிபன் என்பது பொருள். (ஹிந்தி-லௌந்தா).
2. நாட்டுப்புறம் என்பது இச் சொல்லின் பொருள். (ஹிந்தி-காவோஆரி).
3, மாயா (பூமி) என்பது இதன் பொருள். (மோஹரா).

அடுத்த காட்சி லோர் வீட்டில் நிகழ்கிறது. அங்கே அவன் கைவிட்டுவந்த மனைவி அவனை நினைத்து, வருந்திக் கொண்டிருக்கிறாள். துர்க்கை ஒருத்தியே தன்னுடைய கணவனை மீட்டு, அளிக்க முடியும் என்று அவள் துர்க்கையை வழிபட்டுவந்தாள். அந்த வழிபாடு ஒன்றே அவளுக்குச் சற்றே ஆறுதல் அளித்தது. இதற்கிடையில் செல்வம் மிக்க சாத்தன் என்பவன் மயனையின்மீது காதலுற்றான். அவளைத் தனக்கு இணங்கச் செய்யும்பொருட்டு, தாதி ஒருத்தியை அமர்த்தினான். அந்தத் தாதி மயனையிடம் வந்து, தான் அவளுடைய பழைய செவிலித் தாய் என்று உறவு கொண்டாடினாள். அவள் திறமையுள்ளவள். ஆகையால் கல்லும் உருக அவள் வருந்திப் பேசிய பேச்சைக் கேட்ட மயனை அவள் கூறியது உண்மை என்று நம்பினாள். ஆனால், அவள் சாத்தனோடு கள்ளக் காதல் கொள்ள வேண்டும் என்று சொல்லியபோது, மயனைக்குக் கடுங் கோபம் மூண்டது. அவளை இகழ்ந்து, வீட்டை விட்டுத் துரத்தினாள். மயனை, தன் பிரிவாற்றாமை தாங்க முடியாத உச்ச நிலையை அடைந்தபோது, நம்பிக்கையான பார்ப்பனன் ஒருவனைத் தன் கணவனிடம் தூது அனுப்பினாள். அவள் செல்வமாக வளர்த்த கிளியை அவன் எடுத்துக்கொண்டு, அவளுடைய கணவனைத் தேடிச் சென்றான். அவன் பல நாடுகளைக் கடந்து சென்று, கடைசியாக மோகரைக்கு வந்து சேர்ந்தான். லோருக்கு, அவனைக் கண்டதும், தான் அதுவரை மறந்திருந்த மனைவியின் நினைவு பொங்கி எழுந்தது. தான் செய்த தவற்றை எண்ணி, மிகவும் மனம் நொந்து வருந்தினான். தன்னுடைய மகனை மோகரை நாட்டின் சிங்காதனத்தில் இருத்தி, சந்திராணியோடு புறப்பட்டுத் தன் நாடு வந்து. மயனையைக் கண்டான். இதுதான் ஸதி-மயனை என்னும் கதையின் இரண்டாம் பகுதி.

தௌலத் காஜி ஒரு சிறந்த கவி. அந்தக் காலத்தில் கவிகளுக்குத் தெரிந்திருக்க வேண்டிய எல்லாவற்றையுமே அவர் நன்கு பயின்றிருந்தார். வடமொழிக் கவிதையில் அவருக்கு இருந்த புலமை நுனிப் புல் புலமையன்று. காளிதாசனுடைய நூல்களிலிருந்து சில அழகிய உவமைகளையும், ஜயதேவரிடமிருந்து சில சந்த அமைப்புக்களையும், அவர் எடுத்து ஆண்டிருக்கிறார். வைணவக் கவிதைக்கு அவர் மிக்க கடன்பட்டிருந்தது வெளிப்படை.

பின்வரும் தனிநிலைச் செய்யுள் ஒரு 'பார்மாஸியாப்' பாடல். சிராவண மாதத்தில் (ஜுலை-ஆகஸ்டு) கணவனின் பிரிவாற்றாமையால் வருந்திய மயனையின் நிலை எவ்வாறு

இருந்தது என்று கள்ளக் காதலைத் தூண்ட வந்த தாதி வர்ணிப்பதாக அச் செய்யுள் அமைந்திருக்கிறது.

> மயனே! சிராவண (ஆடி) மாதம் மிக்க இனிமையை அளிக்கும் காலம். சிலுசிலு என்று மெல்லெனப் பொழியும் தூற்றல், உள்ளத்தில் காதலைக் கிளர்ந்து எழச் செய்கிறது. நிலத்தின்மீது நீர் பெருக்கெடுத்து ஓடுகிறது. இரவோ காரிருள் சூழ்ந்திருக்கிறது. காதலன் காதலியோடு காமத்தில் திளைத்து இன்புற்றிருக்கிறான்.
>
> வானம் எங்கும் கருநீலம் செறிந்து தோன்றுகிறது. நில வெளிகளில் எங்கும் கரும் பச்சை பரந்து காணுகிறது. பத்துத் திசைகளும் கன்னங் கறேல் என்று கறுத்துத் தோன்றுகின்றன. பகல் ஒளி இலேசாகவும் இதமாகவும் வீசுகிறது. மின்னல் என்னும் மங்கை மேகம் என்னும் காதலனைத் தழுவிக் காதல் புரிந்து இன்புற்றிருக்கிறாள். வெளியே இரவு இருள் செறிந்து, அச்சம் விளைப்பதாக உள்ளது. காதலில் திளைத்து இன்புற்றுக் களிக்கவேண்டிய காலம் இதுவே.
>
> சிராவண மாதம் காட்சிக்கு இனியதும் மனத்துக்கு இனியதுமான நற் பருவம். ஆயினும், ஹரி என் அருகில் இல்லாதபோது நான் எப்படிப் பொழுதைப் போக்குவேன்? ஆற்று வெள்ளம் பெருக்கெடுத்துப் பேரொலியோடு ஓடுகிறது. காற்றும் இரக்கமற்றுக் கொடிதாக வீசுகிறது. பிரிவாற்றுமையால் முற்றுப் பெருக் காதல் நாலு மடங்கு ஓங்கி வளர்ந்துவிட்டது.
>
> நீ ஓர் அரச குமாரி; ஆயினும், உன் ஆயுள் முழுதும் நீ துன்புற்று வருந்துகிறாய். லோரின் மனைவி என்னும் பெயர் மட்டும் உனக்கு இருந்து என்ன பயன்?
>
> (கவி சொல்லுகிறார்:) தக்கோரின் காதல் அன்றலர்ந்தது போலவே என்றும் தோன்றும் மலர்களால் தொடுத்த நல்ல மாலை. படைத் தலைவர்களின் தலைவர், தள சர்த்தர் (இது ஆஷிரப் கானைக் குறிப்பது), உலகனைத்திலும் மணி போல் ஒளிவீசி விளங்குபவர். (இந்த உண்மையை அவர் அறிவார்).

ஆலாவோல் என்பவர் ஒரு சூபி சமயக் கவி. அவர் அர்ராகான் அரச சபையில் தௌலத் காஜிக்குப் பின் வந்து சேர்ந்தவர். அவரும் நல்ல புலமை உள்ளவர். பாரசீகக் கவிதையை ஆழக் கற்றவர். போதிய வடமொழிக் கல்வி

அறிவும் அவருக்கு உண்டு. இசையிலும் அவர் மிக வல்லவர். ஆயினும், தமக்கு முன் அப் பதவியிலிருந்த கவியைப் போல், அத்துணை எளிதாகவும் திறமையோடும் கவிதை இயற்றத் திறமை அற்றவர். முந்தியவரைவிட மதத்தில் மிக்க பற்றுடையவர். அவருடைய கவிதையில் காணும் மத மோகம் அவருடைய கற்பனைக்கு மேல் உயர்ந்து நின்று, அதன் கவிதைச் சுவையைக் கெடுத்துவந்தது.

ஆலாவோலின் வாழ்க்கை எந் நாளுமே சிக்கலின்றி இனிதாக நடைபெற்று வந்ததில்லை. அவர் கீழ்-வங்காளப் பிரதேசத்தில் மாகிலத் தலைவராக இருந்த மஜ்லிஸ் குடுப் என்பவரின் மகன். ஒரு சமயம் தந்தையும் மகனுமாகப் படகில் ஏறிப் போய்க்கொண் டிருந்தபோது, போர்த்துகீசியக் கடற் கொள்ளைக்காரர்கள் அவர்களைத் தாக்கினார்கள். இரு திறத்தாருக்கும் போர் மூண்டது. தந்தை கொல்லப்பட்டார். மகன், ஆலாவோல், கைதியாகப் பிடிக்கப்பட்டு, அர்ராகானில் இராணுவப் படைக்குக் கட்டாயப் பயிற்சி பெறும் கற்றுக்குட்டியாக விற்கப்பட்டான். அவனைக் குதிரைப் படையில் சேர்த்துக்கொண்டார்கள். சிறிது காலம் ஆவதற்குள்ளாகவே, அந்த இளைய இராணுவ வீரன் இலக்கியப் புலமை உடையவன் என்றும், இசையில் மிக்க வல்லவன் என்றும், புகழ் பெற்றான். அப் புகழ் பரவி, அரசன் ஸ்ரீசந்திர சுதர்மாவின் (இவ் அரசன் 1652 முதல் 1684 வரை அரசாண்டான்) அமைச்சரான சுலைமானின் காதில் விழுந்தது. அந்த இளைஞனை அமைச்சருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. தௌலத் காஜி எழுதி முடிக்காமல் அரைகுறையாக விட்டிருந்த காவியத்தின் தொடர்கதையை எழுதி முடிக்கவேண்டும் என்று சுலைமான் அவனைக் கேட்டுக்கொண்டார். அதை ஆலாவோல் 1659ல் எழுதி முடித்தார். அவரது சொற்படியே, பாரசீகமொழியிலிருந்து துபா என்னும் சமய நூலையும் 1663ல் மொழி பெயர்த்தார்.

ஸ்ரீசந்திர சுதர்மாவின் உடன்பிறந்தாளின் வளர்ப்பு மகனும், ஸ்ரீசந்திரனோடு ஆட்சிப் பொறுப்பை உடன் ஏற்று நடத்திவந்த துணை-ரீஜென்டுமான, மாகன் தாகுர் [1] ஆலாவோலின் நண்பர் ஆனார். ஆலாவோல் எழுதிய இரண்டு

1. மாகன் (பிச்சை கேட்டுக் கிடைத்தவன் என்பது இச் சொல்லின் பொருள்) என்னும் இவரது பெயர், இவர் வங்காளி மொழியைப் பேசும் ஒரு குடும்பத்திலிருந்து வந்தவர் என்பதைக் காட்டுகிறது.

காவியங்களும்-அவர் எழுதிய காவியங்களில் தலைசிறந்த தாகிய **பத்மாவதி** என்னும் நூல் உள்பட-மாகன் கேட்டுக் கொண்டதற்கு இணங்க எழுதப்பட்டவையே யாவன. மாகனுக்கு ஓரளவு சூபிச் சமயத்தின்மீது சார்பு இருந்தது. ஆகவே, அவர் ஜெய்ஸியின் கவிதையை மிகவும் பாராட்டினார். ஜெய்ஸியின் **பத்மாவதி** என்னும் நூலை வங்காளி மொழியில் கவிதை வடிவமாக இயற்றினால், அர்ராகான் பிரதேசத்து மக்களால் அது எளிதாக அநுபவிக்கப்படும் என்று, ஆலாவோலை அவ்வாறு செய்யும்படி வேண்டிக்கொண்டார். ஆலாவோல் அந் நூல் முழுவதையும் மொழி பெயர்க்கவில்லை. அம் மொழி பெயர்ப்பும் அந் நூலை நெருங்கிப் பின்பற்றவும் இல்லை. வங்காளி நாட்டு வரலாற்றுக் காவிய வகையின் (பாஞ்சாலியின்) அமைப்போடு பொருந்தியிருக்குமாறு அந்தக் கதையைச் சுருக்கியும், அங்கங்கே திருத்தியும் மாற்றியும், ஆலாவோல் இயற்றினார். புதிய நிகழ்ச்சிகளையும் கதைகளையும் இடையிடையே புகுத்தினார். ஆலாவோல் எழுதிய **பத்மாவதி** என்னும் நூலில் கூறப்படும் கதை சுருக்கமாகப் பின்வருமாறு உள்ளது :

நாகஸேன் என்பவன் சித்தூரின் அரசன். அவன் மனைவி இலங்கைத் தீவின் அரசனின் மகள். பத்மாவதி காண்போர் கண்ணைக் கவரும் வனப்புடையவள் என்று அவன் கேள்விப் பட்டான். அவளை மணக்க ஆசை கொண்டான். ஒரு யோகியைப் போல் உடையணிந்து, நாகஸேன் இலங்கைக்குச் சென்றான். தனது ஆற்றலாலும் திறமையாலும் இளவரசியின் நெஞ்சைக் கவர்ந்து, அவளை மணம் புரிந்தான். மணமக்கள் இருவரும் வீடு திரும்பினார்கள். அப்போது நடுக் கடலில் அவர்களுடைய கப்பல் மூழ்கிப் போயிற்று. கடல்-தெய்வம் அவர்கள் இருவரையும் காப்பாற்றிற்று. அரசன் தனது வீடு திரும்பி, தனது மனைவியர் இருவரோடும் சிலகாலம் இன்புற்றிருந்தான். ஆனால், நெடுங் கால அமைதி-வாழ்க்கை அவன் தலையில் எழுதப்படவில்லை போலும். அமானுஷ ஆற்றல் பெற்றவரும் தாந்திரிகத் துறையில் புலமை உடையவருமான இராகவசேதனரின்மீது நாகசேன் அளவுகடந்த சலுகை காட்டினான் என்பதாக, அவ் அரச சபையிலுள்ளவர்கள் பொறுமை கொண்டார்கள். அவர்கள் சூழ்ச்சி செய்து, மன்னனின் முன்னிலையில் இராகவசேதனரை அவமானப் படுத்தி, நாட்டை விட்டு வெளியேற்றிவிட்டார்கள். அந்தப் புலவர் நாட்டை விட்டு வெளியே செல்லுமுன், அவருடைய மன வருத்தத்தைத் தணிக்கும்பொருட்டு, பத்மாவதி தன் கை-வளை ஒன்றை அவருக்கு அளித்தாள். இராகவ சேதனர்

டில்லிக்குச் சென்றார். சுல்தான் ஆலாவுத்தீனிடம் அந்தக் கை-வளையைக் காட்டினர். கண்டோர் மனத்தைக் கொள்ளை கொள்ளும் பத்மாவதியின் அழகைப் புகழ்ந்து கூறினர். சுல்தானுக்கு அவளை அடைய வேண்டும் என்ற எண்ணம் உண்டாயிற்று. பத்மாவதியை அழைத்துவரும்படி அவர் சித்தூருக்கு ஆள் அனுப்பினர். நாகஸேன் அவ் வேண்டு கோளை மறுக்கவே, ஆலாவுத்தீன் சித்தூரைத் தாக்கினர். நாகஸேன் தோல்வியுற்று, கைதியாகப் பிடிபட்டு, டில்லிக்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்டான். ஆனால், நாகஸேனிடம் மிக்க அரச-பக்தி உடைய கோரா, பாதுலா (இவர் பாதல் என்றும் சொல்லப்படுகிறார்), என்னும் அவருடைய குடிகள் இருவர் அவனைச் சிறைமீட்டுச் சித்தூருக்குக் கொண்டுவந்து விட்டார்கள்.

அவ் அரசன் சித்தூரை விட்டு வெளியே தங்கியிருக்க நேர்ந்தபோது, கும்பல்நேரின் அரசனான தேவபாலன் பத்மாவதியின் மேல் காமமுற்று, அவளைத் தனது விருப்பத்துக்கு இணக்குவிக்க முயன்றான். நாகஸேன் திரும்பி வந்ததும், இதைக் கேள்வியுற்று, தன்னோடு தனிப் போரிடத் தேவ பாலனை அறைகூவி அழைத்தான். அப்போரில் தேவபாலன் கொல்லப்பட்டான். நாகஸேனும் படுகாயமுற்றுப் பின்னர் உயிர் இழந்தான். நாகமதியும் பத்மாவதியும் சதிகளாக உடன்கட்டை ஏறித் தமது கணவரோடு கூட எரியுண்டனர். ஈம விறகின் புகை அடங்குமுன், ஆலாவுத்தீன் தனது படையுடன் சித்தூருள் புகுந்தான். அந்த அரச குடும்பம் அத்துணை மேன்மையாகவும் அத்துணை பரிதாபமாகவும் மடிந்ததைக் கேட்டு, அந்த ஈமக் குவியலின்முன் சுல்தான் தலை வணங்கிப் பாராட்டிவிட்டு, டில்லிக்குத் திரும்பினன்.

மாகன் தாகுரின் கட்டளைப்படி, சைபுல்-முல்க் பதியுஜ்-ஜமால் என்னும் பாரசீகப் புனைவியல் காவியத்தில் கூறப் பட்ட கதையைத் தழுவி, வங்காளி மொழியில் ஒரு நூலை ஆலாவோல் இயற்றத் தொடங்கினர். மாகன் இறந்ததும், அந்த வேலையும் நிறுத்தப்பட்டது. இளங்கோவாகிய மாகன் இறந்த பிறகு, ஆலாவோலை ஆதரித்து வந்த சையது முகம்மது முஸா பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், வேண்டிக்கொண்ட படி, அதை மீண்டும் தொடர்ந்து எழுதி முடித்தார். நிசாமி இயற்றிய ஹப்ட் பைகர் என்னும் நூலையும், முஸாவின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி, வங்காளிக் கவிதையில் இயற்றினர். அக் காலத்தில், ஷாஜஹானின் மகனும் வங்காளத்தின் சுபேதாருமான ஷாஷுஜா அர்ராகான் அரச சபையைப் புகலிடமாகக் கொண்டிருந்தார். ஷுஜா ஆலாவோலைச் சந்

இத்த போது, நாட்டைவிட்டு வெளியேறிய அவ் இருவரின் மனமும் ஒன்றுபட்டன. ஷூஜா கொலையுண்டபின், ஆலா வோலைப் பற்றியும் அரசாங்கத்துக்கு ஐயம் ஏற்பட்டது. ஆகவே, அவர் சிறைச்சாலையில் இடப்பட்டார். அவருடைய உடைமைகள் எல்லாம் பறிமுதல் செய்யப்பட்டன. சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், அவர் விடுவிக்கப்பட்டார். மனமுடைந்து உடல் தளர்ந்திருந்த அவரை ஸ்ரீ சந்திர சுதர்மாவின் அமைச்சர்களாயிருந்த சையது முஸாவும், மஜ்லிஸ் நவராஜும், பேணிப் பாதுகாத்து வந்தார்கள். அந்த மஜ்லிஸ் கேட்டுக் கொண்டபடி, ஆலாவோல் **தாரா-சிக்கந்தர்-நாமா** என்னும் நூலை இயற்றினர். நிசாமி எழுதிய **இஸ்கந்தர் நாமா** என்னும் நூலைத் தழுவி, வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட நூலே அது.

பாரசிகக் கவிதையை முதன் முதலில் மொழி பெயர்த்த வங்காளி எழுத்தாளர் ஆலாவோல் என்றே தோன்றுகிறது. வடமொழி, வங்காளி, அவதி, பாரசிக மொழி, போன்ற பற்பல மொழிகளிலும் அவருக்கு இருந்த நல்ல புலமை அவரது கவிதை நடைக்குப் பெரும் புகழையும் சிறப்பையும் அளித்தது. அவரது கற்பனைத் திறம், தௌலத் காஜியின் கற்பனைத் திறத்தைப்போல், புதிய கற்பனைகளைத் தானகத் தோற்றுவிக்கும் ஆற்றல் மிக்கது அன்று. ஆயினும், அவர் இலக்கியத் துறையில் இயற்றிய தொண்டு நிலை பெற்றது; உறுதி உடையது. **பத்மாவதி** என்னும் காவியத்திலிருந்து எடுத்த பின்வரும் பாடல் அக்காலப் பிராந்தியப் பேச்சு மொழிகளில் வழங்கிவந்த தனிநிலைச் செய்யுளின்மீது அவருக்கு எவ்வளவு பற்று இருந்தது என்பதைக் காட்டுகிறது:

> ஐயோ! என்னுடைய நெஞ்சு பிளந்து போகும் போல் இருக்கிறதே. விழித்திருக்கும்போதும் (உறக்கத்தில்) கனவு காணும்போதும் அவனையே காண்கிறேன். பூமியில் அவனுக்கு ஈடானவர் ஒருவருமே இல்லை. விதி என் தலையில் என்ன எழுதியிருக்கிறதோ தெரியவில்லை. சிந்தாமணியைப் பெற்றேன்; என்னுடைய பேதைமையால் அதை இழந்தேன். என்னுடைய மனம் படும் வேதனைகளை யாரிடம் சொல்வேன்? என்மீது இரக்கம் உள்ள நண்பர் அனைவரும் அதை நினைத்து நினைத்து வருந்துவார்கள். துயரில் ஆழ்ந்து வருந்தும் எனக்கு இரவும் பகலும் யுகங்களை விட நெடியவையாகத் தோன்றுகின்றன. நீரின்றி வாழாத மீனைப்போல் நான் எப்படி உயிர் தாங்கி வாழ்வேன்? என்னு

> டைய கொடிய உயிர் என்னுடைய உடலில் எதற்காக இப்படிப் படிந்து கிடக்கிறது? இத்துணை துயருற்றும் உடையாத என்நெஞ்சு கடினமான கல்லினால்தான் அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். சையது முஸாப் பிரபு இவற்றை எல்லாம் நன்கு தெரிந்த பேரறிஞர். காதலர்கள் பிரிவாற்ருமையால் படும் வேதனையை அடியவன் ஆலாவோல் பாடுகிருன்.

இந்துக்கள் இயற்றி வந்த சமயச் சார்பான கவிதைகளைத் தங்கள் மனத்தினுள் புகவிடாத கடின சித்தம் வாய்ந்தவர்களாக அக்காலத்து முஸ்லிம் எழுத்தாளர்கள் காணப்படவில்லை. முதன் முதலில் அவர்கள் இயற்றிய சமயச் சார்புள்ள வரலாற்றுக் காவியங்கள் எல்லாம் அவர்களுடைய மதத்தைத் தழுவிய மக்களின்பொருட்டே எழுதப்பட்டவை. அவற்றை எழுதத் தொடங்கியபோது, இந்து ஆசிரியர்களின் வரலாற்றுக் காவிய முறைகளையே அவர்கள் நிழல் போலப் பின்பற்றிப் பாடினார்கள். தாங்கள் அவ்வாறு செய்ததை அவர்கள் மறைக்க முயலவும் இல்லை. முகம்மதைப் பற்றியும், தொடக்க காலத்தில் வாழ்ந்த கடவுளின் அருள் பெற்ற பிற தேவ தூதர்களைப் பற்றியும், உள்ள கதைகளைக் கூறும் அவ்வகைக் காவியங்கள் **நபி வம்சம்** (**ஹரி வம்சம்** என்னும் இந்துக் காவியத்தின் பெயரை ஒட்டி இப் பெயர் இடப்பட்டது) என்ருே, அல்லது **ரஸூல்-விஜய்** (**பாண்டவ்-விஜய்** என்னும் இந்துக் காவியத்தின் பெயரை ஒட்டியே இப் பெயர் இடப்பட்டது) என்ருே, பெயர் பெற்றன. இவ்வகைக் காவியங்களை முன்னர் எழுதிய முஸ்லிம் ஆசிரியர்கள் சிட்டகாங்கிலிருந்தோ சில்ஹெட்டிலிருந்தோ வந்தவர்கள். பதினரும் நூற்ருண்டு முதலே கிழக்கு வங்காளத்தில் உள்ள இவ்விரண்டு இடங்களுமே முஸ்லிம் இலக்கியப் பண்பாட்டின் முக்கிய கேந்திரங்களாக விளங்கின.

சிட்டகாங்கைச் சேர்ந்த சையது சுல்தான் தமது **ரஷூல்-விஜயத்தை** 1954ல் எழுதினர். இது **நபி-வம்சம்** என்றும் வழங்கப்பட்டது, கடவுளின் அருளைப் பெற்ற தேவ தூதர்களின் வரிசையில் அவர் சில இந்து தெய்வங்களையும் அவதாரங்களையும் சேர்த்துக்கொண்டார். யோகத்தைப் பற்றிய நூல்கள் சிலவற்றையும், வைணவப் பாடல்கள் சிலவற்றையும், அவர் எழுதினர். **மஹா பாரதத்தை** ஒத்த முஸ்லிம் காவியம் ஒன்று வங்காளி-முஸ்லிம்களிடையே வழங்கிவந்தது. அது **ஜங்-நாமா** (போர்க்கதைகள் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் கவிதைத் தொகுதி. அதில் உள்ள கதைகள்

முகம்மதின் மதத்தினர்கள் இரானை வென்று கீழ்ப்படுத்தியதையும், அங்குள்ளவர்கள் அம் மதத்தைத் தழுவச் செய்ததையும், விவரமாகக் கூறுபவையாகவோ, முகம்மதின் பேரப் பிள்ளைகளான ஹாஸன், ஹுஸேன், என்னும் உடன்பிறந்தார்கள் இருவருக்கும் நேர்ந்த துயர் நிரம்பிய சோக நிகழ்ச்சியின் வரலாற்றைக் கூறுபவையாகவோ, அமைந்துள்ளன. பிந்திய கதை மஹாபாரதத்தில் வரும் அபிமன்னியுவின் கதையைப்போல் சோகரசம் நிரம்பி உள்ளது. ஆதலால், வங்காளத்தில் வாழ்ந்த ஷியா வகுப்பு முஸ்லிம்கள் அதை மனமுருகிப் படித்தார்கள், **ஜங்-நாமா** வகையில் வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட மிகப் பழைய காவியம் **மதுல்-ஹோஸன்** (ஹுஸேனின் மரணம்) என்னும் நூல். அது சிட்டகாங்கிலிருந்த முக்ம்மது கான் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது. ஆன்மிகத் துறையில் அந்தக் கவியின் குருவாக இருந்த (முர்ஷிட்) பீர் ஷா சுல்தான் என்பவரின் சொற்படி அது 1645ல் இயற்றி முடிக்கப்பட்டது. **ஜங்-நாமா** வகைக் காவியங்களைச் சிட்டகாங்கில் வேறு பலரும் இயற்றியிருந்தார்கள். அவர்களுள் நஸருல்லா கான் என்பவரையும் மன்சூர் என்பவரையும் குறிப்பிடலாம். நஸருல்லா, பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், அவருக்கு முர்ஷிதாக இருந்த பீர் ஹாமிதுத்தினின் ஆணையின்படியும், மன்சூர் முகம்மது ஷாவின் வேண்டுகோளின்படியும், தத்தம் காவியங்களை இயற்றினார்கள்.

வடக்கு வங்காளத்தைச் சேர்ந்த முஸ்லிம் கவிகள் அனைவரிலும், நமக்குத் தெரிந்தவரையில், காலத்தால் முற்பட்டவர் ஹாயாத் மாமுது என்பவர். அவர் இயற்றிய **ஜங்-நாமாவுக்கு**, **மஹரம் பர்வம்** (மஹாபாரதத்தின் பர்வங்களை ஒட்டியே இப்பெயர் இடப்பட்டது) என்னும் ஒரு பெயரும் உண்டு. அது 1723-ல் இயற்றப்பட்டது. வேறு சில நூல்களையும் அவர் இயற்றியிருக்கிறார். 1732-ல் பாரசீக மொழியில் இயற்றப்பட்ட **ஹிதோபதேசக்** கதையைத் தழுவி, அவர் வங்காளி மொழியில் எழுதிய நூலும், 1753-ல் இயற்றிய **ஹித-ஞான்-வாணி** (நல்லுரைச் சொற்கள் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் இஸ்லாமிய மதபோதனை நூலும், 1758ல் எழுதிய **ஆம்பியா-வாணி** (தேவ தூதரின் குரல் என்பது இதன் பொருள்.) என்னும் நூலும், அவற்றுள் சில.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க வாக்கில், மேற்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த முஸ்லிம்கள் தங்களுடைய இலக்கியம், பண்பாடு, ஆகியவற்றின் கேந்திரம் ஒன்றைத் தாமோதர் ஆறு பாயும் கீழ்ப் பகுதிகளைச் சார்ந்த பிரதேசத்தில் உள்ள புர்-சுட்

என்னும் இடத்தில் கிலேநாட்டினர்கள். பண்டைப் பழங் காலத்தில் பூரி-சிரேஷ்டி என்று வழங்கப்பட்ட இடமே இது. பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் நடுப் பகுதியில் வாழ்ந்த பாரத்சந்திர ராய் என்னும் கவி இந்தப் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்தவர். அவருடைய கவிதையில் மிகுந்து காணப்படும் பாரசீக நடைப்போக்கு, அந்தப் பிரதேசத்து மக்கள் பலரும் விரும்பிப் படித்து வந்த முஸ்லிம் எழுத்தாளர்கள் கையாண்ட நடையின் ஆதிக்கத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறது. அந்தப் பிரதேசத்தில் இவ்வாறு எழுதி வந்தவர்களுள் மிக்க புகழ் பெற்றவர் கரிபுல்லா என்பவர். அவர் அநேகமாகப் பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கப் பகுதியில் வாழ்ந்தவராக இருக்கலாம். கரிபுல்லா இயற்றிய காவியத்தில் நமக்குக் கிடைத்திருப்பவை இரண்டு. **அமீர் ஹாம்ஸா** இயற்றிய **ஜங்-நாமாவைத்** தழுவி எழுதிய நூல் ஒன்று. நுருத்தின் ஜாமி எழுதிய பாரசீகக் கவிதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதிய **யுசூப்-ஜுலேகா** என்பது மற்றொன்று. கரிபுல்லாவின் பின்னர் வந்த ஸையது ஹாம்ஸா, கம்புல்லா தொடங்கிய **ஜங்-நாமாவுக்கு** இரண்டாம் பகுதியை 1792 முதல் 1794 வரையில் எழுதி, அந் நூலை முற்றுப் பெறச் செய்தார். அதற்குமுன் அவர் **மது-மாலதி** என்னும் நூல் ஒன்றை இயற்றியிருந்தார். அது மக்களிடையே வழங்கிவந்த ஒரு நாடோடிக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட புனைவியல் காவியம். ஹாம்ஸாவின் மூன்றுவது காவியம் **ஜய்குனேர் புதி** (ஜைகுனைப் பற்றிய நூல் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் பெயரோடு அக்டோபர் 1797ல் அச்சிடப் பெற்றது. ஹானிபா இயற்றிய **ஜங்-நாமாவை** முற்றுப் பெறுவித்த நூலே அது. அவருடைய கடைசி நூலாகிய **ஹாதேம்-தாயிர்-கிஸ்ஸா** (ஹாதிம் தய்யியைப் பற்றிய கதைகள் என்பது இதன் பொருள்) என்னும் காவியம் 1804ல் முற்றுப் பெற்றது.

அந்தப் பிரதேசத்தில் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டில் கவிதைகளை இயற்றிய முஸ்லிம் எழுத்தாளர்களில் ஒருவரும் இங்குக் குறிப்பிடுவதற்கு ஏற்ற தகுதி உடையவர்கள் அல்லர். கல்கத்தாவில் வாழ்ந்த எழுத்தறிவில்லா மக்களின் பொருட்டே தங்கள் நூல்களை அவர்கள் எழுதினர்கள். பாரசீக மொழியிலும், ஹிந்தியிலும், உருதுவிலும், இயற்றப்பட்டு, மக்கள் விரும்பிப் படித்த புனைவியல் கதைகளிலிருந்து வேண்டியவற்றை எல்லாம் அவர்கள் வாரி எடுத்துக்கொண்டார்கள். அவர்களுடைய நடையில் பாரசீக-அராபியச் சொற்களும், ஹிந்திச் சொற்களும், மட்டுக்கு மிஞ்சி நிரம்பிக் கிடந்தன. ஆகையால், அம் மொழிகளை அறியாத மக்களுக்கு அவை பல காலும் விளங்கக் கூடாதவையாக இருந்தன. பிதற்றலைப்

போல் அமைந்து, ஒருவருக்கும் எளிதில் விளங்காத இந்த மொழி, முஸ்லிம்-வங்காளி மொழி என்று வழங்கப்பட்டது. இது மேற்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த முஸ்லிம் எழுத்தாளர்களின் நூதனப் படைப்பு. வடக்கு வங்காளத்திலும கிழக்கு வங்காளத்திலும், உள்ள அவர்களுடைய முஸ்லிம் சகோதரர்களால் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிமுதல்தான் இம் மொழி கையாளப்படத் தொடங்கிற்று.

முஸ்லிம் சமயச் சார்புள்ள வங்காளிக் கவிதை முஸ்லிம்களால் மட்டுமேதான் பேணி வளர்க்கப்பட்டது என்று சொல்ல முடியாது. சில வேளைகளில், இந்துக்களும் கூட இஸ்லாமிய சமயத்துறைக் காவியத்தை எழுதும்படி கட்டளை பெற்றதுண்டு. வடமேற்கு வங்காளத்தைச் சேர்ந்த ராதாசரண் கோப் எழுதிய **ஜங்-நாமாவை** இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

இந்துக் கவிகளின் ஆதிக்கம் முஸ்லிம் எழுத்தாளர்களின் மீது நாளடைவில் மேன்மேலும் செலுத்தப்பட்டு வந்தது. ஆகவே, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், இஸ்லாமியத் துறை நிகழ்ச்சிகள் பல இந்து சமய நூல்களின் வடிவத்தில் வார்க்கப்பெற்று, உருப்பெற்றன. ஹாஸன், ஹுஸேன், என்னும் உடன்பிறந்தார்கள் இருவரும் இளம் வயதில் களித்து விளையாடிய கதைகள் பலராலும் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டன. **கிருஷ்ண-மங்கள்** காவியங்களில் கூறப்பட்ட கண்ணன், பலராமன், ஆகியோரின் வீரச் செயல்களை, ஒளிவுமறைவின்றி, அவை நிழல்போலப் பின்பற்றி, ஒத்துக் காணுகின்றன. **தர்ம-மங்களில்** கூறப்படும் **ஹரிஸ்சந்த்ரனின்** கதைக்கும், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட **க்ருஷ்ண மங்கள்** காவியத்தில் காணப்படும் கொடையாளி (தாதா) கர்ணனின் கதைக்கும், ஈடான முஸ்லிம் கதைகள் சில உள்ளன. பர்த்துவானைச் சேர்ந்த **அப்துல்-மதின்** எழுதிய **இஸ்லாம் நபி-கீச்சா** என்னும் நூலில் அவைகளைக் காணலாம். பரித்பூரில் வாழ்ந்த ஆப்துல் ரஹ்மான் இயற்றிய **ஸுரஜ்ஜமாலின்** கதையின் பின் பகுதி **மனஸா-மங்கள்** காவியத்தில் வரும் பேகுலையின் கதையை மிகவும் ஒத்துக் காண்கிறது.

ஸில்ஹெட்டிலே குடியேறித் தங்கி வாழ்ந்த முஸ்லீம்கள் பண்பாட்டுத் துறையில் பெரும்பாலும் தனிப்பட்டும், பிறரோடு கலவாமலும், வாழ்ந்தார்கள். மேற்கு நாட்டில் வாழ்ந்த தங்கள் மதத்தினர்களாகிய மக்களோடு முன்பு இருந்த தொடர்பை அவர்கள் ஒருநாளும் இழக்கவில்லை. அவர்கள் ஹிந்திக் கவிதையைப் பேணி வளர்த்தார்கள். காயதி லிபியைக் கைவிடாமல், தங்களுக்குள்ளே வழங்கிவந்தார்கள். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் கடைசிக் கால் பகுதியில், இந்த லிபியில் சில

நூல்கள் அச்சிடப்பட்டன. இந்த லிபிக்கு ஸில்ஹெட்டு-நாகரி என்பது பெயர். ஸில்ஹெட்டில் வாழ்ந்த முஸ்லிம் கவிகளில் சிலர் சமயக் கருத்துக்கள் கலவாத புனைவியல் வரலாற்றுக் காவியங்களையும், வைணவத் தனிநிலைப் பாடல்களையும், மறை ஞானப் பாடல்களையும், இயற்றுவதில் மிக்க ஈடுபாடு உடைய வர்களாக இருந்தார்கள்.

மதிப்பு மிக்க முஸ்லிம் துறவிகளைப் பற்றி ஆங்காங்குள்ள கர்ண பரம்பரைக் கதைகளைப் புனைவியல் கதைகளோடு கோத்துப் பின்னி, மேற்கு வங்காளத்திலும் ஒரு புதுவகைக் கவிதை முறை எழுந்தது. இதன் விளைவாகச்சத்திய நாராயண் (அதாவது நாராயணனாகிய ஹக்) என்னும் புதிய இந்து தேவ தையும் ஸத்ய-பீர் (அதாவது பீராகிய ஹக்) என்னும்புதிய முஸ் லிம் தேவதையும் தோன்றினர். **ஸத்ய-பீர்-பாஞ்சாலி** என்று கூறத்தகும் அவ்வகைக் காவியங்களை இயற்றியவர்கள் பெரும்பான்மையும் இந்துக்களே யாவர். வங்காளத்தில் முஸ்லிம் பீர்களைப் பற்றிய கர்ண பரம்பரைக் கதைகளி லெல்லாம் மிகப் பழமையானவை **ஸேக-சுபோதயா** என்னும் நூலில் காணப்படுகின்றன. இந் நூல் சுமார் 1650 வாக் கில், ஒரு கலப்பு மொழியில், எழுதப்பட்டது. அதில் வங்காளி மொழிச் சொற்கள் காணப்படும் அளவுக்கு வட மொழிச் சொற்களும் காணப்படுகின்றன. லட்சுமண ஸேன் அரசு புரிந்த காலத்தில் வங்காளத்துக்கு வந்து ஷேக் ஜலா லுத்தினின் ஆன்மிக ஆற்றல்களை விளக்கும் கதைகள் அதில் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அதிலுள்ள சில கதைகளும் உபகதை களும் மிகப் பழமையானவை. வேறெங்கிருந்தும் நாம் கேள்விப்படாத கதை ஒன்று, இன்னிசையைக் காது குளிரக் கேட்ட தாய் ஒருத்தி, அதனால் கவரப்பட்டு, மெய்ம் மறந்து, மதிமயங்கி இருந்தாள் என்றும், அப்போதுதான் தண்ணீர் முகக்க வந்திருந்த கிணற்றில் தனது பச்சிளம் மகனைக் குடம் என்று நினைத்துப் போட்டாள் என்றும், கூறு கிறது. மகஸ்தானத்தில் எட்டாம் நூற்றாண்டில் கட்டப்பட்ட கோயில் ஒன்றின் சிதைந்த பகுதிகளில் காணப்பட்ட சுட்ட செங்கல் தகடு ஒன்றில் இக்கதை சித்திர வடிவில் காணப் படுகிறது. **ஸேக-சுபோதயா** என்னும் நூல் அதற்கு முன்னால் இயற்றப்பட்டதும் அவ்வகையைச் சேர்ந்ததுமான நூலிலிருந்து பல செய்திகளைத் திரட்டி எடுத்துக் கையாண் டிருக்கிறது.

இது எப்படி இருந்தாலும், வங்காளத்தில் பீர்களைப் பற்றிய கர்ண பரம்பரைச் செய்திகள் பதின்மூன்றும் நூற் றாண்டிலேயே தொடங்கிவிட்டன. சத்திய-பீரின் பேராற்றலை

விளக்கிக் காட்டுவதற்காகச் சில எழுத்தாளர்கள் நாடோடிக் கதைகளில் ஆதாரம் தேடினார்கள். வடக்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த கிருஷ்ண ஹரிதாசர் என்னும் எழுத்தாளர் இயற்றிய காவியமே இவ் வகைக் காவியங்கள் எல்லாவற்றிலும் அளவில் பெரியது. பெரிய பண்ணையாராக இருந்த ஒரு முஸ்லிமின் சொற்படி, அவர் இதை எழுதத் தொடங்கினார். அந்தப் பிரதேசத்தில் கர்ண பரம்பரையாக வழங்கிவந்த செய்திகளை எல்லாம் அவர் பயன்படுத்திக் கொண்டார். அவ்வகைக் காவியங்களை இயற்றியவர்களில் பெரும்பான்மையோர் இயற்றியவை மிகச் சிறிய காவியங்களே ஆவன. **சண்டி-மங்கள். மனஸா-மங்கள்,** என்னும் காவியங்கள் ஒரு வியாபாரிக்கு நேர்ந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுகின்றன. அந்த மாதிரியாக ஒரே பாதையை மீண்டும் மீண்டும் அவர்கள் பயன்படுத்தினார்கள் என்பது தெளிவு. இலக்கியக் கண்ணோடு பார்க்கும்போது, இந்தப் பீர் வகைக் கவிதைகள் அங்குள்ள இரண்டு முக்கிய மதங்களைச் சார்ந்தவர்கள், நாடெங்கும், ஒருவரை ஒருவர் நட்போடு அணுக முயன்ற நன்முயற்சிக்கு ஒரு சான்றாக உள்ளன என்பதைத் தவிர, அவற்றால் வேறு யாதொரு பயனும் இல்லை. நூதனப் படைப்பான சத்திய-பீர். அல்லது சத்திய-நாராயண், என்னும் தெய்வம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் பலரும் கொண்டாடும் தெய்வமாக அமைந்துவிட்டது. அந்த நூற்றாண்டில் சிறந்த எழுத்தாளர்களாக விளங்கிய கனராம் கவிரத்ன, ராமேசுவர் பட்டாசாரிய, பாரத்-சந்திர ராய், என்பவர்கள் குறுகிய வடிவில், **சத்திய-நாராயண-பாஞ்சாலிக்** காவியங்களை இயற்றினார்கள்.

14.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு; அதன் போக்கும் விளைவுகளும்

மிகப் பரந்து விரிந்திருந்த முகலாய அரசாங்கத்தின் கட்டுக்கோப்பு ஔரங்கசீப்பின் இராணுவக் கொள்கையால் ஏற்பட்ட பல வகையான இசிவு தகைவுகளின் காரணமாகக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விட்டுப் போகத் தொடங்கிற்று. அந்தச் சக்கரவர்த்தி 1706ல் இறந்துபோனவுடன், அது சட்டென்று தகர்ந்து போயிற்று. அந்தக் காலத்தில் பற்பல மாநிலங்களில் ஆட்சிபுரிந்துவந்த தலைவர்களின்—இவர்களுக்கு 'நவாபு' என்ற பெயர் சாதாரணமாக வழங்கிற்று—அதிகாரத்தின் கீழ் வங்காளம் ஏறக்குறைய முழுச் சுதந்திரம் பெற்ற நாடாக ஆகிவிட்டது. இதற்கிடையில். அந் நாட்டில் வியாபாரத்தில் ஈடுபட்டிருந்த அயல்நாட்டு வல்லரசுகள் கங்கை ஆறு பாயும் அதன் கீழ்ப் பகுதிப் பிரதேசத்தின் பொருளாதார வாழ்க்கையிலும் அரசியல் வாழ்க்கையிலும், சிறிது சிறிதாக ஆயினும் மேன்மேலும் மிகுதியாக, கருத்துக்கொள்ளத் தொடங்கின. இந்தப் பகுதியே அந்த மாநிலத்தின் கேந்திரமான நரம்பு முடிச்சைப் போன்றது. டில்லியின் ஆட்சிப் பற்று ஓரளவு தளர்ந்து வந்ததும், ஹூக்ளி ஆற்றின் கரை நெடுக அயல் நாட்டு வர்த்தக நிலையங்கள் நிலை பெற்றதும், ஆகிய இவ் இரண்டுமாகச் சேர்ந்து, ஒரு புதிய பண்பாட்டுக்கு அடிகோலின. இப் பண்பாட்டை நகரப் பண்பாடு என்று சொல்லலாம். அது வங்காள நாட்டுக்குப் புதிதானது; அத்தகைய பண்பாட்டை அது முன்னால் அறிந்ததில்லை. முகலாய ஆட்சி பற்பல ஜமீன்தார்களின் குடும்பங்களை அங்கங்கே நிறுவியிருந்தது. அவை யாவும் முன்னாட்களில் அரைகுறைச் சுதந்திரம் பெற்றிருந்த குறுநில மன்னரின் குடும்பங்கள் பின்பற்றிவந்த நடை உடை பாவனைகளையும், பழக்க வழக்கங்களையும் நிழல் போலப் பின்பற்றின. மேலும், அவை அரைகுறை மனத்தோடு, கவிகளையும் புலவர்களையும் ஓரளவு ஆதரித்து வந்தன. இவ்வாறு அவை செய்துவந்தது முன்மரபை ஒட்டி நடக்கவேண்டும் என்று அவை நினைத்த காரணத்தாலேயே அன்றி, அவை தாமாக விரும்பிச் செய்த செயல் அன்று. வைணவ எழுத்தாளர்கள் நீங்கலாக, அந்த நூற்றாண்டில்

வாழ்ந்த புகழ்பெற்ற எழுத்தாளர்கள் எல்லோருமே அத்தகைய ஆதரவைப பெற்றுவந்தார்கள். பர்த்துவான் மன்னரான கிர்த்தி-சந்திரன் கண-ராமரை ஆதரித்தார்; மிட்னபூரின் மன்னரான இராஜாராம் சிங் என்பவரின் ஆணைப்படி இராமேசுவரர் எழுதி வந்தார்; கிருஷ்ணகரின் மன்னரான கிருஷ்ண சந்திர ராயின் ஆதரவில் பாரத சந்திரர் வாழ்ந்து வந்தார்.

அந்த நூற்றுண்டின் பிற்பகுதியில் பிரிட்டிஷ் ஆதிக்கம் நிலைபெற்ற போது, கல்கத்தா நகரே அரசியல்-ஆட்சி, வாணிபம், பண்பாடு, ஆகியவற்றின் கேந்திரமாக அமைந்தது. கல்கத்தாவிலோ, அல்லது அதற்கு அருகிலோ, தங்கி வாழ்ந்துவந்த வங்காளி மக்கள் சிலருக்குப் பிரிட்டிஷ் மக்களோடு, வாணிபத் துறையிலும், அரசாட்சித் துறையிலும், ஏற்பட்டுவந்த தொடர்பு அவர்களுக்கு மிக மிக இலாபமுள்ளதாக இருந்தது. அவ்வாறு புதிதாகச் செல்வம் பெற்ற புதுப் பணக்காரரில் சிலர் அப்போது கல்கத்தாவிலும், ஹூக்ளி ஆறு பாயும் போக்கில் மூர்ஷிதாபாதில் தொடங்கி வரிசையாக அமைந்த வேறு பல நகர்களிலும், தோன்றிய அரைகுறை இலக்கிய முயற்சிகளையும், பண்பாட்டு வளர்ச்சிகளையும், ஆதரிக்க முன்வந்தனர்.

அந்த நூற்றுண்டில், அதன் தொடக்கத்திலிருந்தே வலிமை பெற்றுவந்த இலக்கியப் போக்குக்களில் மிகவும் முக்கியமான ஒன்று என்று சொல்லத் தகுவது இலக்கிய உரைநடை தோன்றி அமைந்தது. ஆயினும், அடுத்த நூற்றுண்டு தொடங்கும் வரை, இந்தப் புதிய துறையில் அதிக முன்னேற்றம் ஏற்படுவதற்கு வழி இல்லை. வங்காளி மொழியில் நூல்களை அச்சிட்டு வெளியிடுவது நன்கு நிலைபெற்ற பின்பும், இலக்கிய உரைநடையின் தேவை நன்கு உணரப் பட்ட பின்புமே, இந்தத் துறையில் முன்னேற்றம் ஏற்படத் தொடங்கிற்று. முந்திய நூற்றுண்டில், வைணவர்கள் தங்கள் சமயக் கோட்பாட்டு நூல்கள் சிலவற்றிலும், சமய வினாவிடை நூல்கள் சிலவற்றிலும், ஒருவகையான உரைநடையில் எழுத முயன்றுவந்தனர். ஆனால், அவர்கள் அவற்றில் வழங்கிய நடை வெட்டித் தறித்ததுபோலும், கத்தரித்தது போலும், துண்டு துண்டாகக் கூறுபட்டு அமைந்திருந்தது. வடமொழியிலுள்ள சூத்திர நடையை அது ஓரளவு ஒத்திருந்தது. உண்மையில், அது கவிதையும் அன்று; உரைநடையும் அன்று; இரண்டிற்கும் நடுவாக அமைந்த ஒரு விசித்திர அமைப்பு. இவ்வகையான வைணவ நூல்களிலிருந்து வழி தெரிந்துகொண்டு, வங்காளத்துப் போர்த்துகீஸியப் பாதிரிகளும், அவர்களுடைய

போதனைகளால் கத்தோலிக மதத்தைத் தழுவியவர்களும், வங்காளி மொழியில் உரைநடையில் வினு-விடை நூல்களை எழுதினுர்கள்.

இது உண்மையாகவே உரைநடைதான்; ஆயினும், இந் நடையின் போக்கு, தட்டுத் தடையின்றி நீரோழுக்குப் போல் அமைய வில்லை. அவர்கள் வழங்கிய சொற்களில் அயல் நாட்டுச் சொல்-வழக்காறுகளும், சொல்-தொடர்களும், நிறை யக் காணப்பட்டன. பதினேழாம் நூற்றுண்டின் கடைசிப் பகுதியிலும், பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கப் பகுதியி லும், கிறிஸ்துவ மதத்தின் கத்தோலிக்கக் குழுவினர்கள் கிழக்கு வங்காளத்தையே தாம் செயல் புரிவதற்கு உரிய முக்கிய இட மாகக் கொண்டிருந்தார்கள். அங்கு மக்களிடையே வழங்கிய பேச்சு மொழியின் ஆதிக்கம் அந்த உரைநடையில் நன்கு காணப்படுகிறது. தொடக்க காலத்தில் கையாளப்பட்ட அந்தக் கிறிஸ்து சமய உரைநடை நூல்களில், நமக்கு இப்போது கிடைப்பவைகள் எல்லாவற்றிலும் தலைசிறந்ததாக உள்ளது டாக்காவைச் சேர்ந்த டாம் அந்தோனியோ என்னும் ஓர் இந்தி யக் கிறிஸ்தவர் இயற்றிய நூலே ஆகும். இந்த நூல்—இது அச்சு ஏறவே இல்லை—பார்ப்பனன் ஒருவனும் உரோம-கத் தோலிக்கப் பாதிரி ஒருவரும் பேசிக்கொள்வதுபோல் உள் ளது. இந் நூலில் அந்தப் பாதிரி இந்து மதத்தைக் காட்டிலும் கிறிஸ்தவ மதமே மேலானது என்று மெய்ப்பிக்க முயலுகிருர். இவ்வகை நூல்களில் முக்கியமான மற்றென்று க்ஸ்ரேபர் க்ஸா க்ஸ்ட்ரேர் ஆர்த். பேத்[1] என்னும் நூல். இது மனோவெல் ட ஆஸஸம்ஸம் என்பவரால் டாக்கா நகரில் 1734ல் எழுதப்பட் டது. அதற்கு ஒன்பது ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், காதிஸிஸ்மோ ட டோட்ரிணு க்றிஸ்தாவோ என்னும்போர்த்துக்கீஸிய நூலோடு லிஸ்பன் நகரில் உரோம லிபியில் அதை அச்சிட்டார். அதே ஆண்டில்(1743),அவர் போர்த்துக்கீஸிய மொழியில் இயற்றிய வங்காளி இலக்கணமும், அதோடு கூட வங்காளி-போர்த்துக் கீஸிய மொழிச் சொல்-தொகுதி நூலும், வெளியிடப்பட்டன. ஆனுல், வங்காளி மொழியில் பாடல்களையே எழுதும் வழக்கம் மிக வலிமையாக வேரூன்றியிருந்த படியால், இவ்வாறு உரை நடையில் எழுதி வந்த கிறிஸ்தவ எழுத்தாளர்களும் கூடச் சில வேளைகளில் தம்மை அறியாமலே, செய்யுள்களை இயற்றினுர் கள்; தங்கள் நூல்களின் இறுதியில் ஈரடிச் செய்யுள்களை எழுதிச் சேர்த்தார்கள்.

---

1. இந்தச் சொல்-தொடருக்கு 'இரக்கம் என்னும் மாமறையின் பொருளும் உட்கருத்தும்' என்பது பொருள்.

அப்போது பாரசீக மொழியே முகலாய ஆட்சி மொழியாக வழங்கப்பட்டுவந்தது. ஆகையால், பார்ப்பன ரும் கூட, வாழ்க்கையில் முன்னேற வேண்டும் என்ற எண்ணம் அவர்களுக்கு இருக்குமானால், அதை அவசிய மாகக் க்ற்ருக வேண்டியிருந்தது. இதன் விளைவாக, அவர்கள் வடமொழியைக் கவனிப்பதை, வரவரச் சற்றே குறைக்க வும் கைவிடவும் வேண்டி வந்தது. ஆகையால், பதினெட்டாம் நூற்ருண்டின் நடுப் பகுதி வாக்கில் புலமை பெற்ற வடமொழிப் பண்டிதர்களும், வைத்தியர்களும் (மருத்துவத் தொழில் புரிந்த இந்தியர்களும்), வடமொழியில் எழுதியுள்ள மூல நூல்களைப் படித்துப்பயன்படுத்தாமல்,வங்காளி மொழி-பெயர்ப்பில் உள்ள நூல்களையே தங்கள் கை-நூல்களாகப் பயன்படுத்திவந்தார் கள். இதுவே அவர்களுக்கு எளிதாக இருந்தது. இக் காரணத் தால் புரோகிதர்-கைநூலும், பண்டிதர்களின் எளிய தர்க்க சாத்திரக் கைநூலும், வைத்தியரின் மருத்துவக் கைநூலும், வங்காளி மொழியில் தோன்றின. இவை யாவும் சுருக்கமான வடிவில் அமைந்துள்ளவை; உரைநடையில் எழுதப்பட்டவை. பண்டிதர்கள் இதன் பொருட்டுக் கையாண்ட நடையே வில்லி யம் கோட்டைக் கல்லூரி ஆசிரியர்கள் கையாண்ட உரை நடையாகவும், இராமமோஹன் ராய் வழங்கிய உரைநடை யாகவும், பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டின் தொடக்க காலத்தில், மீண்டும் தலையெடுத்துத் தோன்றிற்று. இதையே ஈசுவர-சந் திர வித்தியா-சாகரும் அவரோடு சம-காலத்தில் வாழ்ந்த வேறு சிலரும் பெருகிட்டு, நல்ல கட்டளை-மொழியாக அமைத்தார் கள். ஒருவருக்கொருவர் எழுதிய போக்குவரவுக் கடிதங்களி லும் பத்திரங்களிலும் வழங்கப்பட்டுவந்ததும், பொதுமக்கள் வழங்கியதுமான, உரைநடை பண்டிதர்கள் வழங்கிய உரை நடையிலிருந்து மிக வேறுபட்டிருந்தது. இவ் இரண்டையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால், முந்தியதில் சாதாரணப் பேச்சு வழக்கில் இல்லாதவையும் அகராதிகளில் காணக்கூடியவையுமான சொற்கள் குறைவு என்பதும், மக்கள் வழங்கிவந்த பாரசீக-அராபியச் சொற்களும் சொல்-தொடர்களும் அதிகம் என்பதும், தெரியும். இவற்றுள் பொதுமக்கள் வழங்கிய நடையே உயிர் ததும்பும் நடை என்பதை மறுக்க முடியாது. பண்டிதர்கள் கையாண்ட சொற்களையும் நடையையும் காட்டிலும் அதுவே பொதுமக்களின் தினசரிப் பேச்சை மிகவும் ஒத்திருந்ததே இதற்குக் காரணம். இந்தப் பொதுமக்களின் நடையையே காயஸ்தர்கள் அதிகம் பேணி வளர்த்தார்கள். ஏனென்ருல், மற்ற எல்லாச் சாதியினரையும் குழுவினரையும் காட்டிலும் அவர்களே பாரசீக மொழியை அதிகம் கற்றுவந்தார்கள். ராம்

ராம் வஸு என்னும் ஒருவர் வில்லியம் கேரி என்னும் ஆங்கிலேயரின் வங்காளி ஆசிரியராக இருந்தார். ராஜா ப்ரதாபாதித்ய-சரித்ர என்னும் நூலை 1801லும், லிபி-மாலா என்னும் நூலை 1802லும், அவர் இயற்றினர். கல்கத்தாவில் வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரியில் பிரிட்டிஷ்ப் பணியாள் அலுவலக மாணவர்களுக்காக என்றே தயார் செய்யப்பட்ட பாடப் புத்தகங்களில் அவை இரண்டுமே தலைசிறந்தவை. அக்கால உரைநடை-ஆசிரியர்களில் பொதுமக்களிடையே வழங்கிய 'முன்ஷி' நடையைக் கையாண்ட தலைசிறந்த எழுத்தாளர்களில் காலத்தால் முற்பட்டவர் அவரே.

முஸ்லிம் அரச சபையின் பண்பாடு, பல நூற்ருண்டுக் காலமாக, மேன்மேலும் ஆதிக்கம் பெற்று வளர்ந்து வரக் கண்ட பண்டைப் பற்றுள்ள மக்கள் அதைத் தடுக்கும் பொருட்டு, ஏட்டிக்குப் போட்டியாக, இந்து சமயப் பண்டை ஒழுக்கங்களைச் சமூகம் மிக இறுகப் பற்ற வேண்டும் என்று வற்புறுத்திவந்தனர். அவற்றின் பற்றிலிருந்து தப்பி. வெளியேறுவதற்கு வைணவ-சமயம் முதலில் சில காலம் இடம் கொடுத்தது. ஆனல், பதினெட்டாம் நூற்ருண்டு வாக்கில் வைணவ சமயமும்கூடப் பண்டை ஒழுக்கக் கோட்பாடுகளை மிகுதியாக வற்புறுத்தத் தொடங்கிற்று. முந்தைய பார்ப்பன ஆசாரங்களின் கட்டுப்பாட்டைப் போல் அவையும் விறைப்பாக ஆகிவிட்டன. இந்த நிகழ்ச்சிக்கு எதிர்ச் செயலாக, சில புதிய சமயங்கள் அப்போது தோன்றின. அவை முன்னல் கட்டவிழ்க்க முயன்ற வைணவ-அநாசாரத்திலிருந்து தோன்றியவை. சாதிகள், குறுகிய சமயக் கோட்பாடுகள், மரபான பண்டை ஆசார முறைகள், முதலியவற்றை அவை கைவிடச் செய்ய முயன்றன. அச் சமயங்களின் தலைவர் பலர், பார்ப்பனர்களாக இருந்தபோதிலும், சமூகத்தில் பார்ப்பனரே யாவர்க்கும் மேலாக மதிக்கப்பட்டுவந்த நிலையே அத் தலைவர்களின் எதிர்ப்புக்கு முக்கிய இலக்காக இருந்தது. பார்ப்பனர்களின் ஆதிக்கத்தை இப்படித் தாக்கி எதிர்க்கும் மனப்பான்மை ஒரு புறம் இருக்க, அதோடு பழைமையில் ஓரளவு அவநம்பிக்கையும் அதனல் ஏற்படும் குறைகாணும் போக்கும், கலந்திருந்தன. இப்பேர்ப்பட்ட நிலை, சிற்சில வேளைகளில், ஆசாரப் பற்றுள்ள சமயங்களையும், சமயக் கோட்பாடுகளையும் எதிர்த்துத் தாக்கிற்று. இது இக்கால நிலையை ஒத்தது. அந்த நூற்ருண்டில் அக் காலத்தை நன்கு விளக்கிக் காட்டிய சிறந்த ஆசிரியரின் நூல்களில் இத்தகைய புதுக்காலநிலையைக் காண்கிருேம். பாரத சந்திரர் என்பவர் ஒழுக்கம் மிக்க பார்ப்பனக் குடியில் பிறந்தவர். ஆயினும். பாரசீக மொழியை நன்கு பயின்றவர்.

அவர் ஒரு பெரிய 'மங்கள்' காவியத்தை இயற்றினர். அந்த 'மங்கள்' காவியம், அவ்வகையான காவியம் வேறு ஒன்றுமே அதன்பின் தோன்றாமல் அமுக்கிவிட்டது. அவரது பேனா, தெய்வங்களை வரைய முயன்றது: ஆனால், சில வேளைகளில், அழகற்ற விபரீத உருவங்களையே வரைந்து முடித்தது—இவ்வளவிற்கும், அக்காலத்தில் வழங்கிய கவிதைகளை இயற்றும் திறமையில் அவருக்குச் சிறிதும் குறைவில்லை. முற்காலத்தில், அவருக்கு முன் எழுதிய ஆசிரியர்களுக்கு இருந்த சமயப்பற்று (பக்தி) அவருக்கு இல்லாமல் இருந்ததே இந்த விளைவுக்குக் காரணம். 1766ல் இராமானந்த யதி இயற்றிய **சண்டீ-மங்கள்** என்னும் நூலின் முகவுரையாக அமைந்த பகுதியில் அவரது மதப்பற்றற்ற அவநம்பிக்கை-நிலை நன்கு தெரிகிறது. முகுந்தராமர் ஆடடாவுக்கு செல்லும் வழியில், சண்டீதேவி தோன்றினாள் என்று கூறியிருப்பது உண்மை அன்று, என்று இராமானந்தர் மறுத்துக் கூறுகிறார். அவர் அவ்வாறு கூறுவதை இங்கு மொழிபெயர்த்திருக்கிறேன்.

> சண்டி உண்மையாகவே அவருடைய கண்ணெதிரே தோன்றினாள் என்று வைத்துக்கொள்வோம். ஆனாலும், அவள் அப்போது கூறியது ஒரு (பாஞ்சாலி) வரலாற்றுக் காவியமாக எப்படி அமைந்து எழுதப்பட்டிருக்க முடியும்? எவர்களுக்கெல்லாம் சிறிதுகூட அறிவு இல்லையோ அவர்கள் மட்டுமே ஒரு வழிப்போக்கனுக்குச் சண்டி காட்சி அளித்தது உண்மை என்று கூறுவார்கள், இந்தக் குறைகளை எல்லாம் நீக்கும்பொருட்டும், மக்களுக்கு நல்லறிவைப்புகட்டும் பொருட்டும், பலரின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி, இராமானந்த யதி, சண்டியின் மீது இந்தக் காவியத்தை எழுதியிருக்கிறார். ஆகையால், ஒருவரும் என்மீது கோபம் கொள்ளவேண்டாம். பல சீடர்களின் உடம்பாட்டை நான் பெற்றிருக்கிறேன்.

இராமானந்தர் ஒரு பண்டிதர், துறவி; அவருக்குப் பல சீடர்களும் இருந்தார்கள். யோகத்தையும் தாந்திரிக சமயத்தையும் பற்றிய பல நூல்களை அவர் இயற்றியிருக்கிறார். வடமொழியிலும் அவர் சில விளக்க உரைகளை எழுதியிருக்கிறார். வங்காளி மொழியில் வேறு ஒரே ஒரு நூலை மட்டுமே அவர் இயற்றியுள்ளார். அது 1762ல் இயற்றப்பட்ட **ராமாயண** 'காவியம்'. அதில் அவர் துளசி தாசரைக் குறிப்பிடுகிறார்.

பொதுவாக, இலக்கியத் துறை வெளியீடுகளை ஒட்டிய மட்டில், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு, பதினேழாம் நூற்றாண்டின்

தொடர்ச்சியாகவே அமைந்திருந்தது. வைணவப் பாடல்களை யோ வாழ்க்கைச் சரித்திரங்களையோ ஏராளமாக இயற்றுவதி லும், வெவ்வேறு தெய்வங்களைப் பற்றிய வரலாற்றுக் கவிதை களைத் திரும்பத் திரும்பக் கூறுவதிலும், முந்திய நூற்றாண்டின் தொடர்பு அறுமல் இருந்துவந்தது.

வைணவ வரலாற்று நூல்களில் மற்றவை எல்லாவற்றை யும் விட இரண்டு நூல்களே மேலோங்கிக் காண்கின்றன. நரஹரி சக்கரவர்த்தியின் **பக்தி-ரத்னுகர்** என்பது அவற்றுள் ஒன்று. வைணவ சமய நூல்களின் களஞ்சியமாக இது அமைந்து காண்கிறது. லால்-தாஸ் இயற்றிய **பக்த-மால்** என்னும் நூல் மற்ருென்று. இது நாபாஜி எழுதிய பிரஜபுளிக் காவியத்தையும், பிரியாதாசர் இயற்றிய அதன் விளக்க உரை யையும், அடிப்படையாகக்கொண்ட வரலாற்றுக் களஞ்சியம். முக்கியமான வரலாற்றுக் காவியங்களில், அதாவது 'மங்கள்' காவியங்களில், கனராம், சக்கரவர்த்தி எழுதிய **கவி-ரத்னம்** (கவிகளின் மணி) என்னும் நூலும், மாணிக்க-ராம் காங்குலி இயற்றிய கவிதைகளும், குறிப்பிடத் தக்கவை. இவை இரண் டும், **தர்ம-மங்கள்** காவியங்கள்; முறையே, 1711லும், 1781 லும், இயற்றப்பட்டவை. கனராம் தூய நடையில் எழுதினர். மாணிக்க-ராமுக்கு மக்களின் பேச்சு மொழியே ஏற்றதாகத் தோன்றிற்று. இவ் இரண்டு நூல்களிலும் நீதிகளைக் கூறும் குறிய (சூத்திரம் போன்ற) அடிகள் நிரம்பக் காணப்படுகின் றன. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட நூல்களில் வழங்கிவந்த செய்யுள் நடை இந்தத் தனி இயல்பை உடைய தாகக் காணப்படுகிறது.

இராமேசுவர் பட்டாசாரியார் இயற்றிய **சிவ-ஸங்கீர்த்தன்** (1710) என்பது அக் காலத்தில் மிகச் சிறந்து விளங்கிய நூல். முகுந்த ராமர் இயற்றிய **சண்டீ-மங்கள்** என்னும் காவியத்தின் முன்னுரைப் பகுதியில் கூறப்பட்டுள்ள கதையையே இந்தக் காவியமும் கூறுகிறது. ஆனல் இதில் கதை கூறும் வகை மக்களுக்கு என்றே தேர்ந்தெடுத்த வகை. ஆகவே, காவியத் தின் நடையும் அதற்கு ஏற்றபடியே உள்ளது. பொதுமக்களி டையே சாதாரணமாக வழங்கிய கவிதைகளில் கூறப்பட்டு வந்த அந்தக் கதை பெரும்பாலும் காமத் துறையைச் சார்ந்த தாகவே இருந்தது. ஆனல், அதிலிருந்து ஒரு 'தூய்மையான காவியத்தை' (பத்திர காவியம்) இராமேசுவரர் மிகவும் வெற்றிகரமாக அமைத்துவிட்டார். இராமேசுவரரின் காவியம் எவ்வகைப் படாடோபமும் இல்லாததாக இருந்தாலும், நமது மிகச் சிறந்த கவிகளில் அவர் ஒருவர் எனபதை மறுக்க முடி யாது. அவர் உலக வாழ்க்கையை மிகக் கூர்ந்து நோக்கியவர்.

அவ் வாழ்க்கையோடு ஒத்து, அவரது உயிர்-நாடி துடித்தது. அதைக் கண்டு, அவரது மனம் இளகிற்று; அவரது அன்பு பெருக்கெடுத்து ஓடிற்று. இராமேசுவரரின் கவிதையைப் பார்த்தால், அக் காலத்தில் நெற் பயிரையே பயிரிட்டுவந்த பிரதேசமாகிய தென்மேற்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த விவசாயி களின் நிலை எவ்வளவு தாழ்ந்திருந்தது என்பது நன்கு தெரி கிறது. அவரது கதாநாயகனாகிய சிவன் மிகவும் ஏழையான ஒரு விவசாயியாகவும், கதாநாயகியான கௌரி அந்த ஏழைக் குடியானவனின் மனைவியாகவும், சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கிறார் கள். ஒரு நாளைக்கு இரண்டு வேளை வயிறு நிரம்பச் சோறு கிடைத்து, உடுக்கச் சில முழமே உள்ள புடைவையும் இருந் தால் போதும் என்று அவள் மனம் மகிழ்பவள். ஆயினும், வாழ்க்கையிலும், தெய்வத்தின்மீதும், கவிக்கு உள்ள நம் பிக்கை நிலையானது; ஒருவராலும் அசைக்க ஒண்ணாதது. கவி யின் மனத்தில் தோன்றிய எண்ணங்களைச் சீரிய முறையில் அந்தக் கவிதை நன்கு வெளியிட்டது. ஆகவே, இராமேசுவரர் இயற்றிய காவியம் அந்த நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட மிகச் சிறந்த காவியங்களில் ஒன்று. அவற்றிலெல்லாம் மேலானது என்று கூடச் சொல்லலாம்.

நவீன வங்காள இலக்கியம் தோன்றத் தொடங்கிய காலத்துக்கு முன்னால் வாழ்ந்த கவிகளுள் ஒருவரின் வாழ்க் கையைப் பற்றிய விவரங்கள் மட்டுமே நமக்கு முழுதும் தெரியும். அவர் **குணாகர்** (குணங்களின் சுரங்கம்) என்னும் பட்டப் பெயர் கொண்ட பாரத-சந்திர ராய். அவர் 1712 வாக்கில், தென் ராடாப் பிரதேசத்தில் புர்ஸுட் பகுதியில் வாழ்ந்த ஒரு பார்ப்பன ஜமீன்தார்க் குடும்பத்தில் பிறந்தார். அக்காலத்து வழக்கப்படி, அவருக்கு இளம் பிராயத்திலேயே (இருபது வயது ஆகு முன்னமேயே) திருமணம் ஆகிவிட்டது. ஆனால், ஏதோ ஒரு காரணத்தால் (ஏன் என்று தெரிய வில்லை), கல்வி கற்று முடிப்பதற்கு முன்னமேயே அவர் வீட்டை விட்டு வெளியேறிவிட்டார். பிறகு, அவர் ஹூக்ளி யின் அருகில் உள்ள ஓர் சிற்றூரை அடைந்தார். அங்கே சில ஆண்டுக் காலம் தங்கி வாழ்ந்தார். வடமொழியையும், பாரசீக மொழியையும், பயின்றார். அங்கேதான் முதன்முதலில் அவர் வங்காளி மொழியில் கவிதைகளை இயற்ற முயன்றார். 1737ல் சத்திய-நாராயணர் என்னும் தெய்வத்தின்மீது மிகக் குறுகிய இரண்டு காவியங்களை இயற்றினார். பின்பு அவர் வீடு திரும் பினார். அப்போது அந்தக் குடும்பத்தார் பர்த்துவானின் அரசரிடமிருந்து குத்தகைக்கு எடுத்திருந்த நிலமே அவர்க ளுடைய சொத்தாக இருந்தது. அதுவும் நாளுக்கு நாள்

வருவாய் குறைந்து வந்தது. அதை மேற்பார்க்கத் தமக்குத் துணைசெய்யவேண்டும் என்று அவருடைய தகப்பனர் அவருக்குக் கட்டளையிட்டார். 1740ல் கிர்த்தி-சந்திரன் என்னும் அரசர் இறந்து சிலகாலத்துக்கெல்லாம், பர்த்துவான் அரசரின் நிலங்களை எல்லாம் மேற் பார்த்துவந்த மானேஜர், ஏதோ ஒரு சாக்கைக் கூறி, அந்தச் சொத்தைப் பறிமுதல் செய்துவிட்டார். காலஞ்சென்ற கிர்த்தி-சந்திரரின் மனைவியிடம் தம் குறையைக் கூறி முறையிடும்பொருட்டு, பாரத-சந்திரர் பர்த்துவானுக்கு வந்தார். ஆனல், அந்த மானேஜர் சாமர்த்தியசாலியாதலால், அவர் அவ்வாறு செய்ய இடம் கொடுக்கவில்லை. பாரத-சந்திரர், தமது முறையீட்டை அரசியிடம் வெளியிட்டுக் கூறுவதற்கு முன்னமேயே சிறையில் வைக்கப்பட்டார். ஆயினும், அவர் எப்படியோ சிறைச்சாலையிலிருந்து தப்பி, வெளிப்பட்டு, ஒரிஸ்ஸாவுக்குச் செல்லும் அரச பாட்டையை அடைந்து, வழி நடக்கத் தொடங்கினர். அவர் கட்டாக்குக்கு வந்தார். அங்கிருந்து புரிக்குச் சென்றார். அங்கே சில காலம் தங்கி வாழ்ந்தார். உபதேசம் பெற்று, வைணவத் துறவியாகவும், இரந்து-உண்பவராகவும், வாழ்ந்தார். அங்கிருந்து அவர் பர்த்துவானுக்குப் பயணம் புறப்பட்டார். இடை வழியில் அவரது உறவினர் ஒருவர் அவரை அடையாளம் தெரிந்துகொண்டு, அவருடைய மாமனரின் வீட்டுக்கு அவரை அழைத்துச் சென்றார். அங்கிருந்து அவர் அவருடைய சொந்த வீட்டிற்கு அனுப்பப்பட்டார். அந்தக் காலத்தில் அந்த வீடு செல்வம் கொழிக்கும் வீடாக இல்லை; வாழ்க்கை வசதிகளும் அங்கே நிரம்பியிருக்க வில்லை. ஆகையால், ஊர் சுற்றித் திரிந்து, அலைந்து, வீடு வந்து சேர்ந்த அருமை மகன் என்று, அவரை மனமகிழ்ந்து வரவேற்பவர் ஒருவரும் அங்கே இல்லை. ஆகவே, பாரத-சந்திரர் அதை விட்டு விரைவில் வெளியேறி, பிழைக்க வழி தேடவேண்டியதாயிற்று. அங்கே பிரெஞ்சு அரசாங்கத்தின் பிராந்திய அதிகாரியின்கீழ் ஒரு வேலையில் அமர்ந்தார். அவருக்கு இலக்கியத் துறையிலிருந்த திறமையைக் கண்ட அந்த அதிகாரி கிருஷ்ணகரின் மன்னராக இருந்த கிருஷ்ண-சந்திர ராய்க்கு அவரை அறிமுகம் செய்வித்தார். அக் காலத்தில் பார்ப்பனப் புலவர்களை ஆதரித்த பிரபுக்களில் அம் மன்னரும் தலைசிறந்த ஒருவர். அந்த அரசரும் கவிக்கு நல்ல ஊதியம் அளித்து, அவரைத் தமது அரசசபைப் புலவராக நியமித்தார். பண்ணை நிலங்கள் பலவற்றை அவருக்குப் பரிசாக வழங்கினர். ஹூக்ளி ஆற்றின் கரையிலுள்ள முலஜோர் என்னும் இடத்தில், அவர் நிலையாகத் தங்கி வாழ ஏற்பாடு செய்தார்.

கவி, தமது முதிய தந்தையைத் தம்மோடு அழைத்துவந்தார். தமது குடும்பத் தெய்வங்களையும் எடுத்து வந்தார். அதன் பின்பு, அவருக்குத் தம்முடைய பழைய வீட்டோடு யாதொரு தொடர்பும் இல்லாமல் விட்டுப்போயிற்று. பாரத-சந்திரர் தமது நாற்பத்தெட்டாம் வயதில், 1760ல், காலம் ஆனார்.

கிருஷ்ண-சந்திரரின் ஆதரவின்கீழ் அந்தக் கவி காமக் கலையும் கவிதையும் கலந்த **ரஸமஞ்சரி** என்னும் நூல் ஒன்றை இயற்றினார். அது வடமொழியில் உள்ள மூல நூல் ஒன்றைப் பின்பற்றி, 1750க்கு முன் (எப்பொழுது என்பது திண்ணமாகத் தெரியவில்லை) எழுதப்பட்டது. அதன்பின்பு, அவர் **அன்னதா-மங்கள்** என்றும், **அன்னபூர்ணா-மங்கள்** (உணவளிக்கும் தெய்வத்தின் புகழ்ப் பாடல்) என்றும், வழங்கப்பட்ட நூலை எழுதத் தொடங்கினார்; அதை 1753ல் எழுதி முடித்தார். இதுவே அவருடைய தலைசிறந்த காவியம். **அன்னதா-மங்கள்** என்பது மூன்று பகுதிகளாக அமைந்த காவியம். அதன் பகுதிகளை மூன்று தனித்த காவியங்கள் என்றுகூடச் சொல்லலாம். அவற்றுள் ஒன்று **அன்னதா-மங்கள்** என்னும் தனிப் பெயர் பெற்றது. இது சிவன், பார்வதி, ஆகியோரின் கதையைக் கூறுவது. பட்டினியால் சோர்ந்து வாடிக் கிடந்த சிவனுக்குச் சமைத்த சோற்றைக் கொடுத்து, அவரது உயிரைக் காத்த உணவு-அளிக்கும் தெய்வமாகப் பார்வதி காட்சி அளித்த வரலாறும் (இது முன்னமேயே கவியால் இயற்றப்பட்ட பகுதி) இக் காவியத்தோடு இணைக்கப்பட்டது. இதுவே இதன் முதலாவது பகுதி. **வித்யா-ஸுந்தர்** என்னும் காம நிகழ்ச்சிகள் மலிந்த புனைவியல் பாங்குள்ள காவியம் இதன் இரண்டாம் பகுதி. ஜஸ்ஸோர் மன்னராகிய பிரதாபாதித்தனோடு ஜஹாங்கீர் போரிட்டதைக் கூறும் சரித்திரப் புனையியல் பாங்குள்ள காவியமாகிய **மான-ஸிம்ஹா** என்பது இதன் மூன்றாம் பகுதி. கவியை ஆதரித்த மன்னராகிய கிருஷ்ண-சந்திரர், உணவளிக்கும் தெய்வத்தின் வழிபாட்டை நிலைநாட்ட முயன்ற முயற்சியை ஆதரிக்கும் பொருட்டு, முதல் காவியம் இயற்றப்பட்டது. ஹூக்ளி ஆற்றின் கரை நெடுக உள்ள நகரங்களில் வாழ்ந்த மேன்மக்கள் படிக்க விரும்பிய காம நிகழ்ச்சிகள் மலிந்தது (அக் காலத்தில் பலரும் மிக்க விருப்பத்தோடு படித்தது இவ் வகைக் கதைகளையே) இரண்டாவது காவியம். கிருஷ்ண-சந்திரரின் குடும்பத்தை நிலைநாட்டிய மூல கர்த்தாவின் புகழைப் பரப்புவதற்காக எழுதப்பட்டது மூன்றாவது காவியம். சிவன், பார்வதி, ஆகியோரின் கதையைப் பாரத சந்திரர் கூறுவதில் கையாளும் முறை, அவர் இராமேசுவர பட்டசாரியருக்கு எவ்வளவு கடப்பாடு உடையவராக இருந்

தார் என்பதைக் காட்டுகிறது. இராமேசுவரரும் தெற்கு ராடாப் பகுதியைச் சார்ந்தவர். ஆகையால், அவர் இயற்றிய காவியம் பாரத-சந்திரருக்கு நன்கு தெரிந்திருக்கவேண்டும். வித்தியா, சுந்தர், என்போரின் கதையைக் கூறுவதாக அமைந்த பாரத சந்திரரின் வரலாற்றுக் காவியமே அவர் இயற்றிய நூல்களில் மிகச் சிறந்தது என்று பலராலும் கருதப் படுகிறது. அந்தக் கதையை அவருக்கு முன்னரே பலர் கூறி யிருந்தார்கள். அவர்களில் ஒருவர் ஒரு முஸ்லிம்; மற்றொருவர் சிட்டகாங்கைச் சேர்ந்த இந்துக் கவி.[1] அவர்களைத் தவிர, அவருக்குப் பின் இருவருக்கு மேற்பட்ட கவிகளும், அதே முறையில், காவியங்களை இயற்றி வந்தார்கள். ஆயினும், அவற்றை எல்லாம் விட அவாது காவியமே மேலோங்கி விளங்கி, அவற்றை எல்லாம் ஒதுக்கிவிட்டது. கிட்டத்தட்ட ஒரு நூற்றாண்டுக் காலம் பாரத-சந்திரரின் வித்யா-ஸுந்தர் என்னும் காவியம் கல்கத்தாப் பகுதியிலிருந்து வெளித் தோன்றிய கவிதை இலக்கியங்களில் எல்லாம் தலைசிறந்ததாக விளங்கிவந்தது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் ஆறுவது பத்தாண்டுப் பகுதிக்குப் (அதாவது 1850க்கு) பின், கற்றறிந்த வங்காளிகளுக்கு ஆங்கில இலக்கியம் நன்கு தெரிந்திருந்தது. அப்போதும்கூட, அவர்கள் பாரத சந்திரரையே வங்காள நாட்டின் தலைசிறந்த கவியாக மதித்துவந்தார்கள். பத்தொன் பதாம் நூற்றாண்டின் முதல் பாதியில் அச்சிட்டு வெளிவந்த காவியங்களில் பெரும்பான்மையும் பாரத சந்திரரின் காவிய முறையை நிழல்போலப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டவையாகவே உள்ளன. அவற்றின் விலையும் ஒரு ரூபாய் முதல் ஓர் அணா வரையில் இருந்தது.

வித்தியா, சுந்தர், என்போரின் கதை சுருக்கமாக இதுவே: வித்தியா என்பவள் வீரசிம்மன் என்னும் மன்னரின் ஒரே மகள். அவள் அழகு மிக்கவள். எல்லாக் கலைகளிலும் மிக வல்லவள். அவளைத் தவிர, அம் மன்னருக்கு வேறு மகப் பேறு இல்லை. கலைப் போட்டியில் தன்னை எவன் வெல் கிறானோ அந்த ஆண்-மகனைத் தவிர, வேறு ஒருவரையும் தான்

---

1. இவர்களுள் முந்தியவர் ஷா பிரித் கான் என்பவர். இவர் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர். பிந்தியவர் கோவிந்த தாசர் என்பவர். இவர் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர். ஸ்ரீதர் இயற்றிய காவியத்தையும், கிருஷ்ணராம் இயற்றிய காவியத்தையும் பற்றி முன்னால் கூறப்பட்டது. பலராம சக்கரவர்த்தி என்பவரும்கூடப் பாரத-சந்திரருக்கு முற்பட்ட கவி.

மணக்கப் போவதில்லை என்று அவள் உறுதியாகச் சபதம் செய்திருந்தாள். குணஸிந்து என்னும் மன்னரின் ஒரே மகனான சுந்தர் என்பவன், அவளை மணம்புரிய வேண்டும் என்னும் ஆசையோடு, அங்கு வந்து சேர்ந்தான். வித்தியாவுக்குப் பூமாலை தொடுத்துக் கொடுத்துவந்த ஹிரா என்பவளின் வீட்டை அவன் விடுதியாகக் கொண்டு, அங்கே தங்கியிருந்தான். அவள் காதல் தூதியாக, அந்த இளவரசனும் இளவரசியும் ஒருவரையொருவர் கண்டு பேசிப் பழகத் துணை செய்தாள். காளி தேவியின் அருளால், தனது விடுதியிலிருந்து அரசனுடைய அந்தப்புரத்தில் வித்தியா வாழ்ந்த மாளிகைவரை, தரைக்கு அடியில், ஒரு சுரங்க வழியை அவன் அமைத்தான். காதலர்கள் இருவரும் ஒவ்வோர் இரவிலும் அளவளாவி வந்தார்கள். வித்தியா கருவுற்றுள். அவளுடைய தாய்-தந்தையருக்கு அந்தச் செய்தி தெரிய வந்தவுடன், அவர்கள் அவளைக் கடிந்து கூறினர்கள். பிறர் ஒருவரின் கண்ணிலும் படாமல், அவளைச் சந்தித்து வந்த கள்ளக் காதலனை கைப்பற்றிப் பிடிக்க வழி தேடினர்கள். அந் நாட்டுக் காவலர்-தலைவன் மிக்க திறமை உள்ளவன். அவன் உளவு தெரிந்து, துப்புத் துலக்கி, சுந்தரைக் கண்டுபிடித்துவிட்டான். ஆகவே, சுந்தருக்கு அரசனல் மரண-தண்டனை விதிக்கப் பட்டது. அவனைக் கொலைக்களத்துக்கு அழைத்துச் செல்லும் போது, சுந்தர் காளியை நினைத்துத் தோத்திரம் செய்தான். அப்போது, தற்செயலாக அங்கு வந்தவனைப்போல், ஒருவன் வந்தான். சுந்தர் அரச குமாரன் என்பதை அவன் ஏற்கெனவே தெரிந்தவன். தக்க சான்றுகளால் சுந்தர் அரசகுமாரன்தான் என்பது உறுதியாக மெய்ப்பிக்கப்பட்டதும், சுந்தர் விடுதலை பெற்றுன்; அரசகுமாரியை மணம் புரிந்தான். அவர்களுக்கு ஓர் ஆண் மகவு பிறந்தது. அதன்பின், சுந்தர், தன்னுடைய மனைவியும் மகனும் உடன்வர, வீடு திரும்பினன்.

மான-ஸிம்ஹன் என்னும் காவியத்தில் பாரத-சந்திரர் கையாண்டிருக்கும் நடையில், பாரசீகச் சொற்களும், இந்திச் சொற்களும், அவ் இரு மொழிகளின் சொல் வழக்காறுகளும், நிரம்பக் காண்கின்றன. இந்த நடை அவர் புதிதாக அமைத்தது என்று பலர் சாதாரணமாக நினைத்துவருகிறார்கள். உண்மை அவ்வாறு அன்று. பாரத-சந்திரரின் சொந்த நாட்டினரான முஸ்லிம் ஆசிரியர்கள் ஏற்கெனவே கையாண்டு வந்த நடையைப் பின்பற்றித் தழுவி வழங்கிய நடையே அது. அவர்கள் இயற்றிய கவிதையைப் பாரத-சந்திரர் நன்கு அறிந்திருந்தார். அவருக்குப் பாரசீக மொழி, இந்தி மொழி, ஒரியா மொழி, ஆகியவற்றில் நல்ல பயிற்சி உண்டு. அந்தக்

கவிதையின் கதைப் பொருள் முகலாய அரச சபையையும் அதன் ஆட்சிமுறையையும் பெரும்பான்மையும் பற்றியதாகவே இருந்தது. ஆகவே, மற்ற இரண்டு காவியங்களிலும் தாம் முன்பு வழங்கிவந்த தூய வங்காளி நடையைக் கையாளாமல், தேவையான போதெல்லாம், இந்துஸ்தானி நடையையே பாரத-சந்திரர் அதில் கையாண்டிருப்பது எதிர்பார்க்கக்கூடியது தான். இவ்வகை நடையை அக் காலத்து ஐரோப்பியர்கள் மூர்-மக்களின் மொழி என்று சொல்லிவந்தார்கள்.

பாரத-சந்திரர் மூன்று தொடர்கதைத் தொகுதியாக எழுதிய நூலில் பல பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. போக்கிலும், கருத்திலும், பொருளிலும், வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களை அவை ஒத்துக் காண்கின்றன. ஆனால், அமைப்பிலும், புதுமைப் பண்பிலும், அன்றலர்ந்த தன்மையிலும், அவற்றிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. பாரத-சந்திரரின் கவிதைத் திறம் இந்தப் பாடல்களில் மிகச் சிறந்து காண்கிறது. அவற்றிற்கு ஓர் உதாரணம் இந்த மொழிபெயர்ப்பு :

> என்னால் வீட்டில் இனித் தங்க முடியாது. என் மனம் நோகிறது. குயில் கீச்சென்று கூவும்போது, என் மனம் உடலிலிருந்து வெளியே குதித்து விடும்போல் இருக்கிறது. என் அருமைக் காதலனை, இளவரசன் சியாமனை, நானே சென்று காணப்போகிறேன். அவனது அடியிணையில் என்னையே அர்ப்பணம் செய்யப் போகிறேன். இதை எண்ணி எண்ணிப் பாரத் (சுந்தர்) பரபரப்பு அடைகிறார். எங்கள் இருவரின் நெஞ்சிலும் தோன்றிய காதல், மக்களுக்கெல்லாம் நன்கு தெரியும். என் தோழிகளும் அதைப் பற்றியே பேசுகிறார்கள். தன்னையே ஒருத்தி இப்படித் தியாகம் செய்த பின்னும், இவ்வளவையும் எப்படிப் பொறுத்துக்கொண்டிருக்க முடியும்? உயர் பதவியும் குடிப்பெயரும் போனால் போகட்டுமே! யாருக்கு என்ன கவலை? சியாமன் எவர்மீது அன்பு கொண்டிருக்கின்றானே அவரே பாரத நாட்டில் பாக்கியசாலி.

மற்றொரு வகையிலும், அந்தக் கவி தாம் வாழ்ந்த காலத்தின் மனநிலையை வெளியிடும் உண்மைப் பிரதிநிதியாக இருந்தார். அந்த நூற்றுண்டுக்கு முன்னால் இல்லாவிட்டாலும் கூட, அதன் தொடக்கத்திலிருந்தாவது, அந் நாட்டில் அவ்வப் போது நிகழ்ந்த சில முக்கியச் செய்திகளை (நகைச் சுவை பொருந்தியவைகளை இன்னும் அதிக அளவில்) பாமர எழுத்தாளர்கள் தங்களுடைய நூல்களுக்கு ஏற்ற கதைப் பொருளாக

மதிக்கத் தொடங்கினர்கள். ஆனல் அவை மரபு முறையில் வந்த உயர்ந்த வகைக் கவிதைக்கு ஏற்றவையாகக் கருதப் படவோ, அவற்றில் இடம் பெறவோ, இல்லை. ஆயினும், அப்படிப்பட்ட மனநிலை இருப்பது பாரத-சந்திரருக்குத் தெரியும். ஆகையால் பருவங்கள், காற்று, ஆசைகள், கண்ணன் இராதைக்குச் சொல்லியது, இராதை கண்ண னுக்குச் சொல்லியது, கிரிப்பிள்ளை, இச்சகம் பேசும் மக்கள், என்னும் பல பொருள்களைப் பற்றி, இரண்டு அல்லது நான்கு ஈரடிப் பாடல்களே கொண்ட, மிகக் குறுகிய பாடல்கள் சில வற்றை, நகைச் சுவை ததும்ப, அவர் எழுதினர். அவற்றுள் ஒன்றை இந்துஸ்தானியில் எழுதினர். மற்றொன்றை வட மொழி, வங்காளி, பாரசீக மொழி, இந்துஸ்தானி ஆகிய நான்கு மொழிகளாலும் அமைந்த அவியலாக அமைத்தார். பாரத-சந்திரர் வடமொழியிலும் கூட நல்ல பாடல்களை எழுதக் கூடியவர். இதற்கு மிகச் சிறந்த உதாரணம் 'பாம்பு-எட்டு' (நாகாஷ்டகா) என்னும் பாடல். கிருஷ்ண-சந்திரர் அந்தக் கவிக்கு அளித்திருந்த நிலத்தைவிட்டு அவரை வெளியேற்ற, பர்த்துவான் அரசனின் அதிகாரியாகிய ராம்தேவ் நாக் என்பவர் முயன்றபோது, தம்மை ஆதரித்த மன்னருக்குத் தம்மைக் காப்பாற்றும்படி கவி எழுதிய சீட்டுக் கவியாக இது அமைந்துள்ளது. 'நாக', 'கிருஷ்ண', என்னும் சொற்கள் இரண்டும் சிலேடையில் மிகத் திறமையாக வழங்கப்பட்டிருக் கின்றன. யமுனை ஆற்றின் நீரில் காளியன் என்னும் கொடிய பாம்பு வாழ்ந்து மக்களைத் துன்புறுத்திய போது, விரஜநாட்டுக் குடிகள் தங்களைப் பாதுகாக்கும்படி, கண்ணனை வேண்டிக் கொண்டார்கள். அதுபோலவே, கவியும் தம்மைத் துன் புறுத்திய (இராமதேவ்) நாக் என்பவரிடமிருந்து தம்மைப் பாதுகாக்கும்படி, கிருஷ்ணனை (சந்திரனை) வேண்டிக்கொண்ட தாக அந்தப் பாடல் அமைந்திருக்கிறது.

அந்தக் காலத்தில் இயற்றப்பட்ட வடமொழி நாடகங் களில் இடையிடையே பேச்சுமொழிப் பாடல்கள் காணப் பட்டன. அந்த மரபைப் பின்பற்றி, பாரத-சந்திரரும் ஒரு வடமொழி நாடகத்தை எழுத முயன்றார். சண்டிதேவி மஹிஷாசுரனைக் கொன்ற கதையை அதன் கதைப் பொருளாக அவர் எடுத்துக்கொண்டார். ஆனல், அந்த நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் அமைந்த தோற்றுவாயை முடிக்கும் முன்பே, அந்தக் கவி காலமாகிவிட்டார்.

இராமப் பிரசாத ஸேன் கவிரஞ்சன், குமாரஹட்டம் என்

னும் ஊரைச் சேர்ந்தவர். அது ஹூக்ளி ஆற்றின் கரையில் கல்கத்தாவிலிருந்து சுமார் 25 மைல் தொலைவில் உள்ள சிற்றூர். அவர் இயற்றிய **வித்தியா-ஸுந்தர்**, அந்த நூற்றுண்டின் ஆருவது பத்தாண்டிலோ, ஏழாவது பத்தாண்டிலோ, (எப்பொழுது என்பது உறுதியாகத் தெரியவில்லை), எழுதப்பட்டது. பாரத சந்திரரின் நூலின் ஆதிக்கம் அதில் நன்கு தெரிகிறது. செய்யுள் நடையிலும், கதைப் பாத்திரங்களைச் சித்திரிக்கும் திறமையிலும், இராமப் பிரசாத் அவருக்கு முற்பட்ட பாரத-சந்திரரைப்போல் அவ்வளவு மேம்பட்டவர் அல்லர்; ஆனல் கவிதைக் கற்பனையில் அவரைக் காட்டிலும், ஐயம் இன்றி, மேலானவர். இராமப் பிரசாதரின் நகைச் சுவையும் அத்துணை குறை கூறும்படி கிழ்த்தரமாக இல்லை. **காளிகீர்த்தன்** என்னும் நூலும், சிதைவுற்றுக் காணும் **கிருஷ்ண-கீர்த்தன்** என்னும் நூலும் அவர் இயற்றிய பிற நூல்களில் இரண்டே ஆகும். பழைய 'கீர்த்தன்' நடையிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்றுத் தோன்றிய புதிய 'பாஞ்சாலி' நடையில் இவ் இரண்டு காவியங்களும் இயற்றப்பட்டன.

வேறு பல பாடல்களிலும் இராமப் பிரசாதரின் முத்திரை காணப்படுகிறது. அவை எல்லாம் அன்னைத் தெய்வத்தின் புகழைக் கூறும் பக்திப் பாடல்கள். அவை மக்களிடையே மிகவும் அதிகமாக வழங்கிவந்தன. அந்தப் பாடல்களில் காணும் இசை-வகை எளிமையானது, மனத்தைக் கவர்வது. இசையையும் அந்தக் கவியே வகுத்தார் என்று கூறப்படுகிறது. அவரை ஒரு முனிவர் என்றும் மக்கள் பாராட்டினர்கள். ஆனபோதிலும், இந்த நல்லிசையும், அதோடு பொருந்திய பாடல்களும் வேருெர் இராமப் பிரசாதரால் இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. அந்த இராமப் பிரசாதர் ஒரு பார்ப்பனர்; கல்கத்தாவைச் சேர்ந்தவர்; 'கவி'ப் பாடல்களை இயற்றும் இசைப் புலவர் எனறு பெயர் பெற்றவர். இந்த இராமப் பிரசாதரும், வைத்தியராக இருந்த முதல் இராமப் பிரசாதரும், சமகாலத்தில் வாழ்ந்தவர்கள். வைத்தியர் மூத்தவர்; இசைப் புலவர், அவருக்கு வயதில் மிகவும் இளையவர். அந்தப் பாடல்கள் எல்லாம் பக்திச்சுவை நிறைந்தவை. அன்னை வடிவம் பெற்று விளங்கும் தெய்வத்தை நோக்கிக் கூறும் முறையீடுகளாக அமைந்தவை. ஒரு சிறு குழந்தை, முதலில் தன் மனம் போல், பிடிவாதமாக நடந்தபோதிலும், பின்னர், தனது தவற்றை எண்ணி, வருந்திப் பேசுவது போல் அமைந்தவை. அவற்றில் இவற்றைத் தவிர வேறு சிறப்பு எதுவும் இல்லை. சில இலக்கிய நிபுணர்கள் அப் பாடல்களை மிகவும் புகழ்ந்து பாராட்டுகிருர்கள். அப் பாடல்களில் நிரம்

பிக் காணும், பக்திச் சுவையும், ஒரு சிலர் வைணவப் பாடல்களை அளவுகடந்து பாரட்டிய காரணத்தால், அத்தகைய செயலை எதிர்த்துத் தோன்றிய மனநிலையுமே, இவ்வாறு அவை பாராட்டப்படுவதற்குக் காரணம் என்று சொல்லவேண்டும். உண்மையில், அவற்றில் அடங்கிய கருத்துக்களின் உயர்வோ, அல்லது புதிய செவ்விய நடையோ, காரணம் என்று சொல்ல இயலாது. இந்தப் பாடல்களினால் மனத்தில் கிளர்ந்தெழும் உணர்ச்சிகள், ஒரு குடும்பமாக வாழும் உறவினர்கள் ஒருவர்மீது ஒருவர் பாராட்டும் அன்பும், பக்தர்களின் தூய பக்தியும் கலந்திருப்பதுபோல், அமைந்திருக்கின்றன. ஆதலால்தான் அவை அவ்வளவு உருக்கமாகவும் அத்துணை கவர்ச்சிகரமாகவும் இருக்கின்றன, பக்தனாகிய கவி, தன் அகக்கண்ணால் காண்பது என்ன என்பதற்குப் பலரும் அறிந்த அவருடைய சிறந்த பாடல் ஒன்று ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும்:

> மனமே! குடியானவர்களின் தொழிலைப் பற்றி நீ யாதொன்றுமே அறியாய். உள்ளம் என்னும் நல்-இடம் பயிருக்கு மிகச் சிறந்த விளை-நிலம். அது இப்போது பயிரிடப்படாமல், தரிசாகக் கிடக்கிறது. அதைப் பயிரிட்டிருந்தால், அது பொன்னைக் கொழித்து விளைவாக அளித்திருக்கும். காளியின் பெயரைக் கூறி, அதற்கு வேலி இடு. விளையும் மகசூல் அப்போது சிறிதும் சேதமுறாது. அவிழ்ந்து புரளும் நீண்ட கூந்தலை உடைய தேவி இடும் வேலி வலிமையானது. எமனும் கூட அதன் அருகில் துணிந்து வரமாட்டான். இன்றோ, அல்லது ஒரு நூற்றாண்டுக்குப் பின்போ, அந்த இடம் பறிமுதல் செய்யப்படப் போகிறது என்பதை நீ அறியாயோ? அது இப்பொழுது அடைமானமாக வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆகையால், ஓ! என் மனமே! நீ இப்பொழுதே அந்த நிலத்தைப் பயிரிடு. ஓ! ஒன்றுகூட விடாமல் கடைசிக் கதிர் வரை முழுதும் கொய்; குரு அருளிய வித்தை ஊன்று; பக்தி என்னும் நீரைப் பாய்ச்சு. உன்னால் இதை ஒன்றியாகச் செய்ய முடியாவிட்டால், ஓ மனமே! இராமப் பிரசாதரின் துணையை நாடு.

மதச் சார்பான கவிதைகளில் மதக் கருத்துக்களும், சமய வழிபாட்டு முறையைப் பற்றிய செய்திகளும், வரவரக் குறைந்து வந்தன. ஆகவே, நெடுங் காலமாக வழங்கி வழங்கி, அலுத்துப்போன வரலாற்றுக் காவியங்களையும், வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களையும், மக்கள் முன்போல் அவ்வளவு விரும்பவில்லை. ஆகவே, அக்கால இலக்கியப் போக்கு புதிய துறை

களைத் தேடத் தொடங்கிற்று. கவிதையும் இசையும் ஒன்றை விட்டு ஒன்று பிரிந்து போக வழி தேடிக்கொண் டிருந்தன. இவ்வகையான திருமண-ரத்து இதற்கு நெடுங் காலத்துக்கு முன்பேயே நிகழ்ந்திருக்க வேண்டியது. ஆயினும், அடுத்த நூற்றாண்டின் நடுவில், அச்சுஇயந்திரங்கள் நமது நாட்டில் நிறுவப்பட்டு, படிக்க விரும்பும் பொதுமக்கள் அனைவருக்கும் கவிதைகளை மலிவான விலையில் கிடைக்கச் செய்த வரையிலும்; ஆங்கிலக் கல்வியைக் கற்றதன் மூலமாக, உண்மை இலக்கியம் இத்தகையதாக இருக்க வேண்டும் என்பதை மக்கள் முன்னிலும் நன்றாகத் தரம் அறிந்து தெரிந்துகொண்ட வரையிலும்; இந்த மணப் பிரிவு நடைமுறையில் நேரவில்லை. இந்தப் புதிய இலக்கியப் போக்குகள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் நடுக்கால வாக்கில் நிலைத்தும், மேன்மேலும் வலிமை பெற்றும் வரத் தொடங்கின. இவற்றின் விளைவாகத் தோன்றியவை இரண்டு. ஒன்று, புனைவியல் துறையில் காதலைப் பற்றியோ, அல்லது சரித்திரச்செய்திகளைப் பற்றியோ, அல்லது அவ்வப்போது முக்கியமாக மக்களுக்குத் தோன்றிய நடைமுறைச் செய்திகளைப் பற்றியோ, குறிய வடிவில் அமைந்த கவிதைகள். மற்றொன்று, சாமானிய மக்கள் விரும்பிப் பாடும் சிறிய காதற் பாடல்கள். ஆயினும், பழைய முறைகளும் புதிய போக்குகளும் ஒத்துப்போகும்படி, ஏதாவது ஒரு சமரச உடன்படிக்கையைச் செய்துகொள்ள முடியாதா என்று பல வகையாகக் கவிகள் முயன்று பார்த்தார்கள். இவற்றிற்கு உதாரணமாகக் 'கபி'க் கவிதை என்று வழங்கும் கவிதைகளையும், புதிய 'பாஞ்சாலி'க் கவிதைகளையும்,கூறலாம். அவை இந்தநூற்றாண்டின் கடைசிக்காலவாக்கில் தோன்றத் தொடங்கின. இப்படித் தோன்றிய 'கபி'க் கவிதையும், புதிய 'பாஞ்சாலி'யும், அரை நூற்றாண்டுக்கு மேல், கல்கத்தாப் பிரதேசத்திலும், புறநிழலைப் போல் அமைந்த அதன் சுற்றுப் பகுதிகளிலும், மேலோங்கி நின்றன. புதிதாகக் கிளர்ந்து எழுவதுபோல் தோன்றிய இலக்கிய மறுமலர்ச்சியைத் தலைதூக்க ஒட்டாது இவை மூழ்கடித்துவிடும் போல் தோன்றிற்று. ஆயினும், 'கபி'க் கவிதை அநாகரிகத் தன்மை வாய்ந்தது, செயற்கையானது, போலித் தன்மையுள்ளது. அதோடு பொருந்திய இசையும், விரிவாக அமைந்ததாயினும், உள்ளத்தைத் தாக்கும் உணர்ச்சி அற்றது. ஆகவே, அது தொடங்கியபோதே, அது அழிந்து போகவேண்டியது என்று அதன் தலையில் எழுதியிருந்தது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வங்காளி நாடகமும், அதை அடிப்படையாகக் கொண்ட புதிய 'யாத்திராவும்' (இசை நாடகம்), தோன்றிய

வரை, புதிய 'பாஞ்சாலி' தங்கி நின்றது. பின்பு, அவற்ருல் ஒதுக்கப்பட்டுவிட்டது.

முன்னுல் கவி மரபு விதித்திருந்த போலி மதச்சார்பான, விறைப்பான சட்டத்தை அப்போது புதிதாக வழங்கத் தொடங்கிய செய்யுள் கதைகளால் உதறித்தள்ள முடியவில்லை. ஆகவே, விக்கிரமாதித்திய-போஜ வீரதீரச் செயல்களைக் கூறும் பரம்பரைக் கதைகளிலிருந்தும், வேறு பல பரம்பரைக் கதைகளிலிருந்தும், எடுக்கப்பட்ட கதைகளும் கூட, ஆகமங்களைப்[1] போலவோ, அல்லது, சத்திய-பீர், காளி, சூரிய தேவன், கல்வித் தெய்வம், ஆகியோரைப் புகழ்ந்து கூறும் தோத்திரக் கவிதை[2] வடிவமாகவோ, அமைக்கப்பட்டுவந்தன. இவற்றைத் தவிர, பாமர மக்களின் வாழ்க்கைக் கதைகளும் கூறப்பட்டு வந்தன. அவற்றில் காமம், ஒளிவு மறைவின்றி வெளிப்பட்டு நின்றது. வீரதீரச் செயல்களின் மேல்-பூச்சுக் கூட அவற்றில் இல்லை. அப்படிப்பட்ட கதைகளின் கதைப் பொருள்களில் சில கிழக்குப் பகுதியில் வாழ்ந்த மக்களின் இடையே பொதுப்பட வழங்கிவந்தன. உதாரணமாக, சரூப் எழுதிய **தாமினி சரித்ரம்** என்னும் நூலைக் கூறலாம். (பதினெட்டாம் நூற்ருண்டின் பிற்பகுதியைச் சேர்ந்த ஒரு கையெழுத்துப் பிரதியின் மூலம் இது தெரிய வந்தது.) இக் கதை அஸ்ஸாமிலும், மேற்குப் பீஹாரிலும், வழங்கிவருகிறது. பாமர மக்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றிய இத்தகைய கதைகளைச் செய்யுள் வடிவத்தில் நன்கு இயற்றிப் பெயர் பெற்றவர்கள் முகம்மதிய ஆசிரியர்கள் சிலர் ஆவர். சரூப் என்பவர் (அவருடைய பெயர் ஸ்வரூப் என்னும் சொல்லின் திரிந்த வடிவம் இல்லையாளுல்) ஒரு முகம்மதியராகத்தான் இருக்க வேண்டும். சந்திரமுகி[3] என்பவளின் கதையின் ஆசிரியரான கலீல் என்பவர் முஸ்லிம் என்பது உறுதி. பண்டைக் காலத்து வரலாற்றுக் கவிதைகள் கூறப்பட்டும் பாடப்பட்டும் வந்தது போலவே வழங்கிவந்த அத்தகைய கட்டுக் கதைகளை, அண்மை வரை, வடகிழக்கு வங்காளத்தில் வாழ்ந்த மக்கள் விரும்பிக் கேட்டு வந்தார்கள். இவ் வகையான வரலாற்றுக் கவிதைகளில் ஒன்றே கலீல் என்னும் கவியின் கவிதை. அது அவற்றுள் தலைசிறந்த ஒன்று.

---

1. சிவன் பார்வதிக்குக் கூறுவதாக அமைந்துள்ள தாந்திரிக வரலாற்று நூல்கள்.

2. 'மங்கள்' வகையைச் சேர்ந்த குறுங் கவிதைகள்.

3. ஸில்ஹெட்டில் வழங்கிய நாகரி லிபியில் 1877ல் இது ஸில்ஹெட்டில் வெளியிடப்பட்டது.

அதில் இடைச் செருகல்களும், பிற குறைகளும், அவ்வளவு அதிகமாக நுழைய வில்லை.

சரித்திரக் காவியங்களில் மிகவும் விரிவாகப் பலருக்கும் தெரிந்தது கங்காராம் இயற்றிய மகாராஷ்ட்ர-புராண் என்பது. இலக்கியம் என்னும் முறையில் அதன் மதிப்பு மிகக் குறைவு. நூலுக்குத் தடபுடலான பெயர் வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆனால், அந்த நூல் மிகச் சிறிய காவியம்; அதில் இருநூறு அடிகள் கூட இல்லை. மராட்டியத் தலைவரான பாஸ்கர-பண்டிதர் மேற்கு வங்காளத்தைப் படையெடுத்துவந்து, மிகக் கொடுமையாகச் சூறையாடிய நிகழ்ச்சியையும், அவர் கொலையுண்டு மாண்டதையும், அது கூறுகிறது. அதன் ஆசிரியர் அந்தக் கொடிய நிகழ்ச்சியை நேரில் பார்த்தவரா, அன்று, என்பது உறுதியாகத் தெரியாவிடினும், அவர் அக் காலத்தில் வாழ்ந்தவர் என்பதைப் பற்றி யாதோர் ஐயமும் இல்லை. சரித்திரப் பதிவாகப் பார்க்கும்போது, கங்காராம் இயற்றிய கவிதை ஓரளவு மதிப்புடையதாகக் காண்கிறது.

மற்றச் சரித்திரக் காவியங்கள் எல்லாம் அந்த நூற்றுண்டின் கடைசியிலோ, அல்லது அதற்கு அடுத்த நூற்றுண்டின் தொடக்கத்திலோ தான் எழுதப்பட்டன. இவை பெரும்பாலும் அங்கங்கு நிகழ்ந்த சிறு நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றியும், அவ்வப்போது முக்கியமாகக் கருதப்பட்ட பிராந்தியச் செய்திகளைப் பற்றியும், கூறும் சிறிய நாடோடிப் பாடல்களாகக் காணப்படுகின்றன. உண்மையில், இவை நாடோடிப் பாடல் வகையையே சார்ந்தவை. மரபு முறையை மீறியவையாயும் கரடுமுரடாக அமைந்தவையாயும் இவை தோன்றிய போதிலும், இவற்றைச் சுவையற்றவை என்று பொதுவாகக் கூற முடியாது. சுவையுள்ள பாடல்களும் இடை இடையே காணப் படுகின்றன. உதாரணமாக, ராதா-மோஹன் இயற்றிய 'பாதைக் கவிதை' என்பது அக் காலத்தில் சால்க்கியாவிலிருந்து சந்தல்கட் வரை ஓர் அரசபாட்டையை அமைக்கும் பொருட்டு, வாரன் ஹேஸ்ட்டிங்ஸ் மக்களைக் கட்டாயப்படுத்தி வலிந்து வேலை வாங்கியபோது, அப்படி அகப்பட்டுக் கொண்டவர்களின் நிலையை நன்கு சித்திரித்துக் காட்டுகிறது. சில வரிகளைப் பார்ப்போம்.

'வயல்களில் தங்கள் கலப்பைகளைப் போட்டபடி போட்டார்கள். அப்படிப் போட்ட தங்கள் கலப்பைகளைக் கவனிக்காமல் விட்டு விட்டு, உழவர்கள் அனைவரும் ஓட்டம் பிடித்தார்கள். கட்டாய வேலைக்கு ஆட்களை அமர்த்தும்பொருட்டு, நூற்றுக் கணக்கான பேர்கள் வந்திருந்தார்கள். சைத்திர மாதத்தில் (சிவனை

வணங்கும் பொருட்டு) பக்தர்களைத் திரட்டிச் சேர்க்கும் முரடர்களைப்போல், அவர்களும் சிறிதும் பொறுப்பில்லாமல் நடந்துகொண்டார்கள். அகப்பட்டவர்களை எல்லாம், யாராயிருந்தாலும், அவர்கள் கட்டிப் பிடித்துக் கட்டாய-வேலை வாங்கினார்கள். அவர்களை நன்கு புடைத்துப் பாட்டையைப் போடச் செய்தார்கள். அவர்கள் பிரம்புகளைக் கையில் வைத்துக் கொண்டிருந்தார்கள். பிரம்புகளைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு, யார் என்று கூடப் பாராமல், முதுகில் அடித்து வந்தார்கள். அவர்களுடைய பிரம்படிகளுக்கு அஞ்சி, வேலையாட்கள் இங்கும் அங்கும் ஓடி வேலை செய்தார்கள். அவர்களுக்குச் சோறு போடுவதுமில்லை. அவர்களுக்குச் சோறு போடாமல், மாலை வேளையில் அவர்கள் ஓய்வு பெறும் வரை அவர்களைப் போகவிடாமல் நிறுத்தி வைத்திருந்தார்கள். மண் வெட்டிகளை முதுகில் தொங்கவிட்டுக்கொண்டும், பெரிய கூடைகளைக் கையில் தூக்கிக்கொண்டும், வேலையாட்கள் தள்ளாடித் தள்ளாடிச் செல்லுகிறார்கள். அந்தி வேளையில், உணவு அளிக்கப்படுகிறது. அந்தி வேளையில் உணவு அளிக்கப்படும்பொழுது, எங்கும் பரபரப்பும் சத்தமும் காணப்படுகின்றன. வேலையாட்களுக்குப் பசி வயிற்றைக் கிள்ளுகிறது. அவர்கள் பொறுமையை இழந்து, தெய்வத்தைக் கதறி அழைக்கிறார்கள். அவர்களுடைய கூச்சலைக் கேட்டு, அதிகாரி ஓடிவருகிறார். அவர்களுடைய கூச்சலைக் கேட்டு, அதிகாரியும் அவருடைய துணைவரும் உணவைக் கொண்டுவருகிறார்கள். உணவைக் கண்டதும், அந்த வேலையாட்கள் வரிசை வரிசையாக உட்காருகிறார்கள். அவர்களுடைய பங்கைப் பெறுகிறார்கள். பங்கைப் பெற்றதும், அவர்கள் பொரித்த அவலைக் கரகர என்று மென்ற வண்ணம், எழுந்து அப்பால் செல்லுகிறார்கள். பிறகு, பலரும் குளத்தில் நீர் அருந்துவதற்காக அங்கே ஓட்டமாகப் போகிறார்கள். ஒரு மட்டுக்கு நாம் உயிர் பிழைத்தோம் என்று சொல்லிய வண்ணம், அவர்கள் தரையில் காலை நீட்டிப் படுக்கிறார்கள். எறும்புக் கடி அவர்களின் உறக்கத்தைக் கெடுக்கிறது. ஆகவே, அவர்கள் அடிக்கடி புரளுகிறார்கள்.

அவர்களோடு அக் காலத்தில் வடக்கு வங்காளத்தில் ஒரு சிற்றூரில் வாழ்ந்த கிராமக் கவி ஒருவர் இயற்றிய நாடோடிக்

கதைப் பாடல் ஒன்று குறிப்பிடத் தக்கது. அந்த மாவட்டத்திற்குக் குட்லாட் என்னும் ஒரு பிரிட்டிஷ் துரை கலெக்டராக இருந்தார். அவரது சொல்லை மீறாத ஒரு ஜமீன்தார் அவர் சிபாரிசு செய்த ஒருவரை ரங்பூரில் தம்முடைய திவானாக நியமித்தார். அந்த அதிகாரியைக் குடியானவர்களுக்குப் பிடிக்க வில்லை. இராம-வல்லப ராய் என்பவரையே அவ் வேலையில் அமர்த்தவேண்டும் என்பது அவர்களுடைய விருப்பம். ஆகவே, அவர்கள் அனைவருமாகச் சேர்ந்து, ஒரு தொகுதியாகக் கலெக்டரிடம் சென்றார்கள். தங்களுக்கு வேண்டாதவராகிய ஆளை வேலையைவிட்டு நீக்க வேண்டும் என்று கேட்டுக்கொண்டார்கள். அந்தக் கலெக்டர் மன நிம்மதியை இழந்தார். தம்முடைய அலுவலகத்தின் கண்காணிப்பாளரை அழைத்து, அப்போது என்ன செய்வது என்று ஆலோசனை கேட்டார். அவர் நீதியான அறிவுரையைக் கூறினார். ஆசிரியர் கிருஷ்ண-ஹரிதாசர் எழுதியதைக் கூறுகிறேன்.

'திவான் சொன்னார்: 'குடியானவர்களால் எது வேண்டுமானாலும் செய்ய முடியும். அவர்களால் ஒருவனைச் சொர்க்கலோகம் வரையில் உயர்த்த முடியும்; ஒருவனை இறக்கும்படி, பள்ளத்தில் தள்ளவும் முடியும். குடியானவர்களே நிலத்தின்செல்வத்திற்குக் காரணம். நீங்கள் காணும் பொன்வளையல்கள் எல்லாம் குடியானவர்கள் இயற்றிய செல்வப் பொருள்களே.

அந்தக் கலெக்டர் தாம் செய்திருந்த சிபாரிசை மாற்றினார்; குடியானவர்கள் விரும்பியபடி அந்த ஜமீனின் மானேஜராக இராம-வல்லப ராயையே நியமித்தார்.

பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இறுதி வாக்கில், வைணவக் கவிதை குன்றிக் குறுகி வந்தது. ஆயினும், அதுவே அப்போது மக்களுக்கு உகந்த கவிதையாக இருந்தது. அதோடு பொருந்திய இசை உயிர் ததும்பி, வலிமையுடையதாக இருந்ததும், அதைப் பாடும் வகைகள் எல்லாம் பாடித் தீர்ந்து அலுத்துப் போகாதவையாக இருந்ததுமே, அது அவ்வாறு இருந்ததற்கு முக்கிய காரணங்கள். ஆயினும், அடுத்த நூற்றாண்டில், கீர்த்தன் கவிதையின் ஓட்டம் தடைப்பட்டுத்தேங்கிப்போவதை நிறுத்தவோ ஒதுக்கவோ அதனால் முடியவில்லை. வைணவக் கவிதையில் வழங்கிய துறைகள் மிகச் சிலவே. அவையும், கையாண்டு கையாண்டு, தேய்ந்து போனவை. ஆதலால்,

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், மக்கள் விரும்பிப் பாடிய தனிநிலைச் செய்யுள்களுக்கும் (இவைகளைப் பாடல்கள் என்றே சொல்ல வேண்டும்) இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் காதலைக் கூறும் கவிதைக்கும் தொடர்பு இல்லாமல் போய்விட்டது. அவற்றுள் பலவற்றில் கண்ணனின் பெயரும், இராதையின் பெயரும், காணப்படாமல் போகவில்லை; அவை காணப்பட்டன. கவிதைகளில் வரும் பெயர்கள் மண்ணுலகில் வாழ்ந்த மானுடக் காதலர்கள் கொண்டுள்ள புனைபெயர்களாகவே அமைகின்றன. கவிதைகளின் வடிவத்தைப் பார்த்தால், புதிய தனிநிலைச் செய்யுள்கள் பழைய பாடல்களிலிருந்து முற்றும் வேறுபட்டிருப்பது தெரிகிறது. செய்யுள் நடை ஓரளவு ஓட்டம் உடையதாயும், எளிமை உடையதாயும், இருந்தபோதிலும், அவற்றில் சொல்-பெருக்கு மிகவும் அதிகம். ஒரு தனிநிலைச் செய்யுளில் அடங்கிய அடிகள் எல்லாம் ஒரே வகையான தொங்கல் எதுகையை உடையவையாகக் காணப்படுகின்றன. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், தனிநிலைப் பாடல்கள், முன்போல், பல அடிகளைக் கொண்டு, நீளமாக அமையாமல், சில அடிகளால் அமைந்து, குறும் பாடல்களாக இருந்தன. அவற்றுள் மிகக் குறுகிய பாடல்களின் செய்யுள் அடிகள் நான்குக்கு மேல் இல்லை. அந்த நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த கவியான பாரத-சந்திரர் இந்தப் புதிய வகைத் தனிநிலைச் செய்யுளின் சிறப்பை நன்கு உணர்ந்திருந்தார். ஆதலால், அவருடைய பெரிய வரலாற்றுக் காவியத்தில் அத்தகைய பாடல்களில் ஐம்பதுக்கு மேல் காணப்படுகின்றன. இவற்றின் அடிகள் சில அவர் இயற்றியவற்றுள் எல்லாம் தலைசிறந்தவை என்று கூறலாம்.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த கவிகள் வைணவத் தனிநிலைக் காவியங்களைப் புதிதாகவும், மக்கள் விரும்பிப் பாராட்டும் வடிவத்திலும், இயற்றினார்கள். அவர்களுள் காலத்தால் மிகவும் முற்பட்டவர்கள் லால் சந்திரர், நந்தலால், என்பவர்கள் என்று தோன்றுகிறது. 'கபி 'ப் பாடல்களை இயற்றியவர்களில் (சுபி-வரலாக்கள்) காலத்தால் முற்பட்ட இவர்கள் இருவரும் உடன்பிறந்தவர்கள் என்று நினைக்க இடம் உண்டு. அவர்களுடைய பாடல்களில் பெரும்பான்மை அவ் இருவரும் சேர்ந்து எழுதியவை. அக் காரணத்தால், அவ் இருவருடைய முத்திரைகளையும் அவை பெற்றுக்காண்கின்றன. ஆனால் காதல்-பாடல்களை இயற்றிய அவ் அனைவர்க்கும் மிகமேலாக விளங்கிய கவி, இராம்-நிதி முக்தா எனபவர் (1742-1839). அவருக்கு வழங்கிய 'நிதி பாபு' என்னும்

அன்புப் பெயரே சொந்தப் பெயரைக் காட்டிலும் பலருக்கும் நன்கு தெரியும். பேர்பாதி அளவில் பண்டை மரபைப் பின் பற்றிவந்த இசை வகைக்கு 'ஆக்டாயி' என்று பெயர். நண்பர் குழுக்களில் (கிளப்புகளில்) பாடுவதற்குரிய இசை என்பது இதன் பொருள். பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் கடைசி வாக்கில், இந்த இசைமுறை கல்கத்தாவில் எங்கும் வழங்கி வந்தது. இதை முக்கியமாக ஆதரித்தவர்களுள் நிதி பாபுவும் ஒருவர். இந்தியிலிருந்து எடுத்த 'தப்பா'-வகை இசையை வங்காளி மொழியில் புகுத்தியவர் அவரே. அந்த இசை எளிய வடிவம் உடையது; பாடுவதற்கும் எளிதானது. அவர் இயற்றிய அப் பாடல்களில் நான்கு அடிகளுக்கு மேலுள்ள வற்றைக் காண்பது அரிது. அவ்வளவு சிற்றடக்கமாக அவை அமைந்துள்ளபடியால், மிகச் சில சொற்களாலேயே பெரும் பொருளைக் கூறவேண்டி யிருந்தது. இப்படிப்பட்ட சுருங்கிய அமைப்பு அவற்றின் இலக்கிய மேம்பாட்டை இன்னும் உயர்த் திற்று. ஓர் உதாரணம்:

> அதோ பார் (எனது காதலர்) மெல்ல மெல்லப் போகிருர். திரும்பித் திரும்பிப் பார்க்கிருர். 'வீட்டுக்குப் போ' என்று எப்படி என்னைச் சொல்கிருய்? என் நெஞ்சின் உள்ளே அவர் இருந்தார். இப்பொழுது அவரை வெளியே காண்கிறேன். அவர் என் கண்ணுக்கு எட்டாமல் போய்விட்டால், அப்பொழுது மீண்டும், என் நெஞ்சிற்குள் வந்து வீற்றிருப்பார்.

அந்தக் கவிக்குத் தமது தாய்-மொழியின்மீது இருந்த பற்று அவருடைய புகழ்பெற்ற பாடல் ஒன்றில் உருக்கமாக வெளி யிடப்பட்டிருக்கிறது:

> எத்தனையோ நாடுகளில் எத்தனை எத்தனையோ மொழிகள் உள்ளன. ஆயினும், தன்நாட்டு மொழியைப் போல் வேறெதுவும் அவ்வளவு நிரம்பிய மகிழ்ச்சியை அளிக்கிறதா? எத்தனை எத்தனையோ ஆறுகளும், எத்தனை எத்தனையோ ஏரிகளும், உள்ளன; ஆயினும், சாதகப் புள்ளுக்கு அவற்ருல் என்ன பயன்? அதனுடைய தாகம் வானின்று பொழியும் நீரால் அல்லது, வேறு எதனுலும் அடங்குமா?

நிது பாபுவோடு சமகாலத்தில் வாழ்ந்த ஸ்ரீதர் என்பவர் புராணக் கதைகளை ஓதுவதையே தமது தொழிலாகக் கொண் டவர். ஆகவே, அவருக்குக் 'கதக்' என்னும் பட்டப் பெயர் சூட்டப்பட்டது. ஸ்ரீதரின் பாடல்களில் சிலவற்றை, எவ்வகை யாகப் பார்த்தாலும், நிது பாபுவின் பாடல்களைவிடத் தாழ்ந் தவை என்று கருத முடியாது. கீழ்க் கண்டது ஓர் உதாரணம்:

'நான் உன்னைக் காதலித்தால்தான் நீயும் என்னைக் காதலிப்பாய் என்ற எண்ணத்தால் நான் உன்னைக் காதலிக்க வில்லை. உன்னைக் காதலிப்பதே என் இயற்கை. உன்னைத் தவிர. வேறு ஒன்றையும் நான் அறியேன்.நிறை மதி போன்ற உன் முகத்தில் இனிய புன்சிரிப்புத் தவழ்கிறது. அதைக் கண்டதும், என் மனம் ஆனந்த வெள்ளத்தில் மிதக்கிறது. ஆகை யால், நான் உன்னைக் காணும்பொருட்டு வருகி றேனே அன்றி, என்னை உன் முன்னர்க் காட்டிக் கொள்ளும்பொருட்டு அன்று.

அக் காலத்தில் வாழ்ந்த மற்ருெருவர் இராம் வசு என்பவர் (1787). அவரும் 'கபிப்' பாடல்களைப்[1] பாடுவதில் புகழ் பெற்றவர். நிது பாபு, ஸ்ரீதர், ஆகியோர்களின் பாடல் களோடு ஒப்பிட்டால், இராம்-வசுவின் பாடல்கள் மிக நீண்டவை, மூச்சைத் திணற அடிப்பவை என்றே சொல்ல வேண்டும். அவற்றின் கதைப் பொருளும் அவ்வளவு பொதுப் பட்டது அன்று. ஆயினும், ஒளி மிக்கவையாயும் உண்மை மிக்கவையாயும் உள்ள சில அடிகளை அங்கங்கே காண்கிறோம். உதாரணமாக,

'அடி என் தோழி, அவர் அயல் நாடு சென்றுவிட்டார். ஆகவே, அவர்மீதுள்ள என் காதல் ஒரு வேதனை யாக என் மனத்தில் தங்கிவிட்டது. அதை வாய் விட்டுச் சொல்லலாம் என்று மீண்டும் மீண்டும் நினைத்தேன். நாணத்தால் சொல்ல இயலவில்லை.

ஆகா பைதி என்னும் ஒருவரைத் தலைமைப் பாடகராக உடைய 'கபி'க் குழுவினருக்குப் பாடல்களை எழுதும் சுவியாகத் தாசரதி ராய் என்பவர் (1806-57) தம் வாழ்க்கையைத் தொடங்கினர், ஆகா பைதியும் ஒரு சிறந்த பாடகர். சில காலம் சென்றபின், 'கபி'ப் பாடல்களை எழுதுவதை அவர் நிறுத்திவிட்டார். 'பாஞ்சாலி'ப் பாடல்களைப் பாடுவதற்காகத்

---

1. 'கபி'ப் பாடல்கள் அநேகமாக எப்பொழுதுமே போட்டி யிடும் இருவரால் பாடப்பட்டுவந்தன. அப்போது 'டோல்' என்னும் சிறு மத்தளமும், 'காம்ஸி' என்னும் வெண்கலத் தகட்டு-மணியும், மட்டுமே துணைக் கருவிகளாகக் கையாளப் பட்டன. அவற்றின் கதைப் பொருள் புராணக் கதையைத் தழுவியது, முதலில் பாடத் தொடங்கியவர் தமது பாட்டில் ஒரு வினவை எழுப்புவார். இரண்டாமவர் அந்த வினவுக்கு விடை கூறிவிட்டு, தாமும் ஒரு கேள்வியைக் கேட்பார். விடை கூற முடியாத பாடகர் தோல்வியுற்றவராகக் கருதப்படுவார்.

தாமே ஒரு சொந்தக் குழுவை ஏற்படுத்தினர். இந்தப் புதிய 'பாஞ்சாலிப் பாடல்' ஒரு நடுநிலையில் உள்ளது. 'கபி'ப்பாடலும், புராணக் கதை கூறுதலும், அதற்கு ஒரு புறமும், மரபாக வந்த 'யாத்ரா' என்னும் இசை நாடகமும், கீர்த்தனமும், அதற்கு மறு புறமும், இருந்தன. தாசரதி இயற்றிய பாடல்களின் கதைப் பொருளை எல்லாம் பெரும்பான்மையும் கண்ணன் கதைகளி லிருந்தும், ஒரு சிலவற்றை இராமனின் கதை, சிவனின் கதை, ஆகியவற்றிலிருந்தும் அவர் எடுத்திருந்தார். ஆயினும்கூட, அவற்றைப் பரம்பரைக் கதைகள் என்று சொல்ல முடியாது. தாசரதி இயற்றிய 'பாஞ்சாலி'க் காவியங்களில் சில பண்டை விஷயங்களைப் பற்றிக் கூறுமல், அக் காலச் சமுதாயத்தில் காணப்பட்ட நிலைகளைக் கூறிவந்தன. கைம்பெண்களின் மறு மணம். நகரில் வாழும் மக்கள் தீய காமத்தில் உழலுதல், ஆங்கிலக் கல்வியால் ஏற்படும் தீய விளைவுகள், ஆகியவற்றை அவை கதைப் பொருளாகக் கொண்டிருந்தன. தாசரதியின் நூல்களைப் படித்துக் கேட்டவர்கள் பெரும்பாலோரும் நாட்டுப் புற மக்களே. அவருடைய மேல்தரக் காவியங்களில் எங்கும் ஊறிக் கிடந்த பக்தி மனநிலை அம் மக்களின் மனத்தை மிக மிகக் கவர்ந்தது. தாசரதியின் கவிதையில் நிரம்பக் காணப் பட்ட இன்னேசை மிகுந்த மோனைகளும் அக் கவர்ச்சிக்கு ஒரு காரணம். நாட்டுப்புற மக்களிடையே வழங்கிய மெட்டுக்கள் பலவற்றில் அவர் தமது பாடல்களை அமைத்தார். இதுவும் அவற்றின் கவர்ச்சியை இன்னும் மிகுதிப்படுத்திற்று. தாசரதி யின் பாடல்கள் மேற்கு வங்காளம் முழுவதும், பத்தொன்ப தாம் நூற்றுண்டின் நடுப் பகுதியைச் சார்ந்த சில பத்தாண்டுக் காலம், மக்கள் மிகவும் விரும்பிய பொழுதுபோக்காக இருந்த தற்கு இம் மூன்றுமே காரணங்கள்.

வங்காளத்தின் நடுப் பகுதியிலும், கீழ்ப் பகுதியிலும், தாசரதிக்குப் போட்டியாக இருந்தவர் என்று சொல்லக் கூடிய வர் கிருஷ்ண கமல் கோஸ்வாமி என்பவர். அவர் இயற்றிய 'பாஞ்சாலி'க் காவியங்கள் 'யாத்ரா' காவியங்களை அதிகம் ஒத்தும், அவர் இயற்றிய கீர்த்தன வகையைச் சார்ந்தும், காணப்படுகின்றன, வைணவக் கவிதைகளை நவீன கால மரபோடு இணங்கியிருக்கும் படியும், புத்துயிர் பெற்றுத் தோன்றும்படியும், முயன்றவர்களில், மது கான் (1813-68) முன் கூறிய இருவரையும் விட அதிக வெற்றி பெற்றவர். கிருஷ்ண கமலைப் போலவே, மது கானும் மத்திய வங்காளத் தைச் சார்ந்தவர்; கிழக்கு வங்காளத்தில் பயிற்சி பெற்றவர். தவிர, தாசரதிக்கு மோனையில் எவ்வளவு மோகம் இருந்ததோ அவ்வளவு மோகம் மதுவுக்கும் இருந்தது; ஆனல் அத்துணை

மிகுதியாக இல்லை. தாசரதியைப் போல் அல்லாமல், மது எளிய மொழியில் எழுதினர். அவருடைய காவியங்களும் 'பாஞ்சாலி'க் கவிதைகள் அன்று; கீர்த்தனப் பாடல்களாக இருந்தன. மது கான் தாமே சில புதிய இராக-தாளங்களையும் மெட்டுக்களையும் இயற்றியிருந்தார். தமக்கே உரித்தான ஓர் இசைப் பாணியை அவர் வளம் பெற அமைத்திருந்தார், அந்த இசை நடை, மரபுமுறைக் கீர்த்தனமும் நாட்டுப்புற நடனப் பாடலும் கலந்தது. இனிமையானது. அதற்கு மது கானின் 'டப்' (அதாவது கை-வீசி ஆட்டும்) கீர்த்தன நடை என்னும் பெயர் வழங்கிற்று. இந்த இசைப் பாணியை மக்கள் இன்னும் விரும்பிக் கையாண்டு வருகிறார்கள். கீர்த்தனப் பாடல்களைப் பாடும் பெண்கள் மட்டுமே இவற்றைப் பாடுகிறார்கள்.

புதிய 'பாஞ்சாலி' முறைக்கும் 'யாத்ரா' முறைக்கும், பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்தில், முக்கிய வேற்றுமை ஒன்று காணப்பட்டது. முந்திய வகை ஒரே ஒரு தலைமைப் பாடகனால் பாடப்பட்டது; பிந்தியது குறைந்தது மூவர்களாலேனும் பாடப்பட்டது. இரண்டுக்கும் பக்கப் பாட்டுப் பாடுகிறவர்களும், பக்கவாத்தியங்களும் இருந்தன. பலரும் விரும்பிய கதைப் பொருள் கண்ணனைப் பற்றிய கதைத் தொகுதியே. அதற்கு அடுத்தபடியாக மிகவும் மக்களால் விரும்பப்பட்டவை, சிவன், பார்வதி ஆகியோரின் கதையும், சைதன்னியரின் வாழ்க்கை வரலாறும் ஆகும். அந் நூற்றுண்டின் நடுப்பகுதி வாக்கில் கல்கத்தாப் பிரதேசத்தில், வித்தியா, சுந்தர், ஆகியோரின் காதல் கதையை ஒட்டி எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் மிக மிகப் பரவிப் பலராலும் வரவேற்கப்பட்டன. 'யாத்ரா' காவியங்களின் தொடக்கப் பாடல் பகுதி, பொதுவாக, நகைச் சுவை உடையதாக இருந்தது. கண்ணனைப் பற்றிய நாடகங்களில் நகைச் சுவை ஊட்டும் பாத்திரங்கள் நாரதமுனிவரும் அவரது சீடரான 'பாஸ்தேவும்' (வியாஸ தேவர்) ஆவர். வித்தியா-சுந்தர் நாடகங்களில், சொல்லத் தகாதவையும் மானம் கெட்டவையுமான பேச்சு, நகைச் சுவைக்கு ஈடு என்று கருதி, மக்களுக்குப் பலகாலும் வழங்கப் பட்டது. 'யாத்ரா' நாடகங்களில் எல்லாம் பாடல்களே முக்கிய உறுப்பாக இருந்தன. பாடல்கள் தவருமல் ஒவ்வொரு நாடகத்திலும் பாடப்பட்டுவந்தன. பாடல்களை இணைக்கும் உரை நடையும் செய்யுள் அடிகளும், ஆடிப் பாடும் நடிகர்களாலேயே தம் மனம் போனபடி, அவ்வப்போது சமயோசிதம்போல், பேசப்பட்டு வந்தன.

15.

இலக்கிய உரைநடையின் வளர்ச்சி

பதினெட்டாம் நூற்றுண்டின் ஏழாவது பத்தாண்டில் பிரிட்டிஷ் ஆட்சி நிலைநாட்டப்பட்டது. அது தொடங்கி அரை நூற்றுண்டுக்கு மேற்பட்ட காலம் வரையில், அந்த நாட்டு ஆட்சி வங்காள மக்களின் பொருளாதார வாழ்க்கையிலோ, அல்லது பண்பாட்டு வாழ்க்கையிலோ, கண்ணுக்குத் தோற்றும் அளவில், யாதொரு கிளர்ச்சியையும் இயற்றவில்லை. அப்போது அது செய்தது எல்லாம் சட்டப்படி வழங்கிய நீதி முறையில் நாளடைவில், மக்களுக்கு ஒரு நம்பிக்கையை உண்டாக்கியதும், அதன் விளைவாக, அவர்களுடைய வாழ்வில், அச்சம் இல்லாத ஒரு மனநிலையை ஏற்படச் செய்ததுமே ஆகும். நாளுக்கு நாள் இந்த நம்பிக்கை மேன்மேலும் நிலைபெற்று வந்தது. அப்போது இங்கே புதிதாக அச்சு-இயந்திரங்கள் கொணரப்பட்டன. அக் காலத்து இலக்கியப் போக்குகளை அவை மாற்றின என்பது பின்னர் நன்கு தெரிந்தது. வங்காளி லிபியின் எழுத்துக்களைச் சீராக அமைத்து, ஒழுங்குபடுத்தி, வார்த்து, பின்னர் அந்த அச்சுக்களைப் பயன்படுத்தி, முதன் முதலாக வங்காளி நூலை அச்சிட்ட பெருமை, கிழக்கு இந்தியக் கம்பெனியில் அதிகாரியாக இருந்த சார்ல்ஸ் வில்கின்ஸ் என்பவரைச் சார்ந்தது. அவர் வடமொழியில் நுட்பமான புலமை உள்ளவர்; பகவத் கீதையை மொழிபெயர்த்தவர். அவர் ஸர் வில்லியம் ஜோன்ஸ் என்பவரோடு சேர்ந்து, 'வங்காள நாட்டு ஆசியச் சங்கம்' (1784) என்னும் சங்கத்தை நிறுவினர். நத்தானியல் பிரேனி ஹால்ஹெட் என்பவர் ஆங்கிலத்தில் இயற்றிய வங்காளி இலக்கண நூலில்தான் வங்காளி அச்சு-எழுத்துக்கள் முதன்முதலில் பயன்படுத்தப்பட்டன. இந் நூல் ஹுக்ளியில் 1778ல் அச்சிடப்பட்டது. ஹால்ஹெட் என்பவரும் சிறந்த புலவர். அக் காலத்துச் சூழ்நிலையில் பார்க்கும்போது, அவருக்கு வங்காளி மொழியிலும் இலக்கியத்திலும் இருந்த புலமை வியக்கத்தக்கது என்றே சொல்ல வேண்டும்.

வங்காளம், பீஹார், ஒரிஸ்ஸா, என்னும் பிரதேசங்களின் ஆட்சியை நடத்துவதன் பொருட்டு, கிழக்கு இந்தியக் கம்பெனி கையாண்டு வந்த சட்டத் தொகுப்புகளின் உரைநடை மொழி பெயர்ப்புக்களே வங்காளி அச்சு-எழுத்துக்களில் முதன் முதலாக அச்சிடப்பட்ட வங்காளி நூல்கள்.

அந்தக் கம்பெனியில் அலுவல் பார்த்துவந்த பிரிட்டிஷ் குமாஸ்தாக்களின் மேல்பார்வையில் அவை மொழிபெயர்க்கப்பட்டடன. திவானி அடாலத்து நீதி மன்றங்களில் நீதி முறையை வழங்குவதற்கான ஒழுங்குமுறை விதிகள் என்னும் நூலை மொழிபெயர்க்கும் பொறுப்பை ஏற்றவர் ஜானதன் டங்க்கன் என்பவர். குற்றச் சட்ட விதிமுறைத் தொகுப்பின் மொழிபெயர்ப்பை மேல்பார்த்தவர் பெஞ்சமின் எட்மன்ஸ்ட்டன் என்பவர் (கல்கத்தா 1791). அக் காலத்திலே (1793) கார்ன்வாலிஸ் விதித் தொகுப்பு என்று வழங்கிய வருவாய்த் துறை ஒழுங்கு முறை விதிகளின் மொழிபெயர்ப்பை மேற்பார்த்த பதிப்பாசிரியர் ஹென்ரி பிட்ஸ் பார்ஸ்ட்டர் என்பவர். இந்த மொழிபெயர்ப்புக்கள் எல்லாம் அக்காலத்தில் எழுதப்பட்டு வந்த பத்திரங்களில் வழங்கிய நடையையே மிக நெருங்கிப் பின்பற்றியிருந்தன. அவற்றில் பாரசிக-அராபியச் சொற்களும் சொல்-தொடர்களும் மிகக் குறைவாகக் காணப்பட்டன. இவ்வாறு இருக்கும் என்று நாம் எதிர்பார்த்திருக்க மாட்டோம். வங்காளி மொழியில் எழுதிய பிரிட்டிஷ் அலுவலர்கள் எல்லோரும் வடமொழியின் மீது மிக்க மதிப்பு வைத்திருந்தார்கள். அந் நாட்டின் மொழியாகிய வங்காளியும் அவர்களுக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. பல துறைகளிலும் கையாளுவதற்கு வங்காளி மொழியின் தகுதியைப் (ஏற்புடைமையை) பற்றி ஹால்ஹெட் தமது இலக்கணத்தின் முன்னுரையில் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

“இந்துக்களுக்குள்ளே-அவர்கள் எந்த அலுவலில் அமர்ந்திருந்தாலும், எந்தக் குடியைச் சார்ந்திருந்தாலும்-ஒருவருக்கு ஒருவர் நேரில் பேசிக்கொள்ளும்போதோ, அல்லது கடித மூலமாக எழுதிக்கொள்ளும்போதோ, வழங்கும் மொழி அது ஒன்றே. அதுவே அவர்களைப் பிணைக்கும் ஆறு. அவர்களுடைய அலுவல்கள் எல்லாம் அம் மொழியின் மூலமாகவே நடைபெறுகின்றன. அவர்களுடைய கணக்குகள் எல்லாம் அம் மொழியிலேயே வைக்கப்பட்டு வருகின்றன.........சுருங்கக் கூறினால், அரசாங்கத்தின் ஆட்சிச் செயல்களும், நீதிநெறியை வழங்குவதும், அரசின் வருவாய்களை வசூல் செய்வதும், வாணிபத் தொழிலை நடத்துவதும், ஆகிய எல்லாக் காரியங்களும் திறமையாகவும், பாரபட்சம் இன்றியும், விரைவாகவும், நடத்தப்படவேண்டும் என்று இருந்தால், அவற்றை எல்லாம் சீராக நிறைவேற்றி வருவதற்கு ஒரே ஒரு வழிதான் உண்டு. அதாவது, பொது மக்களின் தொகுதி வழங்கும் பேச்சு மொழியை நன்கு ஊன்றிக் கவனிப்பதே அந்த வழி. அதுவே சிறந்த வழியும்

ஆகும். ஏனெனில், அலங்கார வாக்கியங்களும் அணிவகுத்தவை போன்ற சொல்-தொடர்களும் நிரம்பிய பாரசீக மொழியைக் காட்டிலும், அம்மொழியே, அதன் தெளிவாலும், நுட்பத்தாலும், வாக்கிய அமைப்பின் ஒழுங்காலும், பொதுக் காரியங்களுக்கும் தனி மக்களிடையே நிகழும் காரியங்களுக்கும் மிக்க வாய்ப்புடையதாக இருக்கிறது.

ஸெராம்பூரில், 1800ல், டபிள்யு. கேரி (1761—1843), டபிள்யு. வார்டு, ஜே. மார்ஷமன், என்பவர்களால் பாப்டிஸ்ட் மிஷன் நிறுவப்பட்டது. அது வங்காளத்தின் பண்பாட்டு வரலாற்றில் ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சி. பொதுமக்களிடையே கிறிஸ்தவ மதத்தைப் பரப்பும் பொருட்டு, கிறிஸ்தவப் பாதிரிமார்கள் (மிஷனரிகள்) இலக்கியத் துறையில் இறங்கினார்கள். வங்காள நாட்டுப் பொதுமக்களுக்குப் பக்திச் சுவை நிரம்பிய வரலாற்றுக் கதைகளின்மீதும், அவ்வகைப் பாடல்களின்மீதும். மிகுந்த பற்று இருப்பதை அவர்கள் நன்கு உணர்ந்தார்கள். ஆகவே, கேரியும் அவரது துணைவர்களுமாக, **பைபிள்** நூலை மொழிபெயர்ப்பதில் தங்களுடைய முழுக் கவனத்தையும் செலுத்தினார்கள். அதே ஆண்டில், **பைபிள்** நூலின் மொழிபெயர்ப்புக்களை வங்காளி மொழியிலும் மற்றப் பிராந்தியப் பேச்சு மொழிகளிலும் அச்சிட்டு வெளியிடும்பொருட்டு, ஸெராம்பூரில் ஓர் அச்சகத்தைத் தொடங்கினார்கள். **பைபிள்** நூலின் 'புதிய ஏற்பாடு' வங்காளி மொழியில் மொழிபெயர்த்து, 1801ல், வெளியிடப்பட்டது. அதற்கு முன்னால், மாதிரி பார்ப்பதற்காக, மத்தேயு எழுதிய சுவிசேஷத்தின் மொழிபெயர்ப்பு 1800ல் வெளியிடப்பட்டது. வங்காளி பைபிள் **(தர்ம புஸ்தக்)** 1809ல் எழுதி முடிந்தது. வங்காளி பைபிளின் வரைவு மொழிபெயர்ப்பு, கேரியின் கீழ் அமர்ந்து வேலை பார்த்து வந்த உதவியாளர்கள் சிலரால் எழுதப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. அவர்களுள் முக்கியமாகக் குறிப்பிடத் தக்கவர் ராம் ராம் வசு என்பவர். வங்காளி மொழியிலும் வடமொழியிலும் கேரிக்கு இருந்த புலமை மேன்மேலும் மிகுந்து வந்தது. ஆகவே, பின்னர். அவருடைய வாழ்நாளில் (1833) வெளிவந்த பதிப்புக்களில் முன் வழங்கிய தூய வங்காளிச் சொற்களை நீக்கிவிட்டு, அவற்றிற்குப் பதிலாக, அகராதிகளில் காணும் வடமொழிச் சொற்களை அமைக்கத் தொடங்கினார். தேவையான திருத்தங்களைச் செய்யும்பொருட்டு, அவர் சில வங்காளிப் புலவர்களை எப்பொழுதுமே ஆலோசனை கேட்டு வந்தார். ஆயினும், 'புதிய ஏற்பாட்டை'ப் படிக்க இனிமையான வங்காளி மொழியில் மொழிபெயர்க்கக் கேரியால் முடிய

வில்லை. சில ஆண்டுகளுக்குப் பின் வில்லியம் யேட்ஸ் அந்தச் செயலை நிறைவேற்றினர். அந் நூல் ரோம லிபியில் லண்டன் நகரில் 1839ல் அச்சிடப்பட்டது.

வைணவ வாழ்க்கை-வரலாற்று நூல்கள் எல்லாம் செய்யுள் வடிவத்தில் இருந்தன. ஆதலால், அந்த வழக்காற்றையே பின்பற்றி, 'புதிய ஏற்பாட்டை'யும் ஸெராம்பூர் மிஷனரிகள் வங்காளிக் கவிதையாக மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டார்கள். ஆனால் இந்தக் கிறிஸ்தவக் கவிதைகள் புத்தகமாக வெளிவந்த வடிவிலும், பழைய கையெழுத்துப் பிரதிகளைப் போல் தோன்றிய வடிவிலும், மக்களின் ஆதரவைச் சிறிதும் பெறவில்லை. ஆகவே, அந்த இலக்கியம் ஒரு முட்டுச் சந்தாகவே முடிந்தது.

கிழக்கு இந்தியக் கம்பெனியில் புதிதாக அலுவலில் நியமிக்கப்பட்ட பிரிட்டிஷ் குமாஸ்தாக்களுக்கு இந்திய மொழிகளைக் கற்பிக்கும் நோக்கத்துடனேயே கல்கத்தாவில், 1800ல், மே மாதத்தில், வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரி நிறுவப்பட்டது, அதன் வங்காளிப் பகுதியை மேற்பார்க்கக் கேரி நியமிக்கப்பட்டார். பின்னர், அதன் வடமொழிப் பகுதியும் அவரிடமே ஒப்பிக்கப்பட்டது. அவர் தமக்கு உதவி-ஆசிரியர்களாகச் சில பண்டிதர்களையும், முன்ஷிகளையும், நியமித்தார். அவர்களில் சிலர் அவருக்குக் கற்பித்த ஆசிரியர்களாயும், பைபிள் நூலை அவர் மொழிபெயர்த்த போது அவருக்கு உதவிபுரிந்தவர்களாயும், உள்ளவர்கள். க்ருத்திவாஸர் இயற்றிய **ராமாயணத்தையும்** (1802-1803), காசிராமர் இயற்றிய **மகாபாரதத்தையும்** (1802-1804) [1], ஸெராம்பூர் மிஷன் அச்சகம் பதிப்பித்தது. வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரி மாணவர்கள் படிப்பதற்காக முதன்முதலில் அச்சாகிய வங்காளிக் கவிதைகள் இவைகளே.

செய்யுள் வடிவில் எழுதப்பட்ட கவிதை-மூலங்கள் பேச்சு மொழியைக் கற்பிப்பதற்கு நடைமுறையில் நன்கு ஏற்றவை

---

1. இந்த நூலின் மூலம் முற்றும் ஜயகோபால் தர்க்காலங்காரர் என்பவரால் பரிசோதிக்கப்பட்டு, ஸெராம்பூரில் 1836ல் அச்சிடப்பட்டது. அந்த நூலின் ஆதி மூலத்தில் உள்ள பல அடிகளைத் தர்க்காலங்காரர் திருத்தியிருக்கிறார். அப்படித் திருத்தம் பெற்ற அடிகள் சிலவே அந் நூலின் மிகச் சிறந்த பகுதிகளாகக் காணப்படுகின்றன. அவர் கவிதை இயற்றும் திறமை உள்ளவர். கல்கத்தாவில் அரசாங்க வடமொழிக் கல்லூரியில் வடமொழிப் பேராசிரியராக இருந்து புகழ் பெற்றவர்.

அல்ல என்பதைக் கேரி உணர்ந்தார். ஆகவே, அந்தக் கல்லூரியின் வங்காளி மொழிப் பேராசிரியர் என்னும் நிலையில், கேரி அம் மொழியில் உரை நடை நூல்களை இயற்று வதையே தமது முதலாவது செயலாகக் மேற்கொண்டார். அவரது சொற்படி, அவருடைய உதவி-ஆசிரியர்கள், அக் கல்லூரியில் கற்கும்[1] மாணவர்கள் படிக்கும் பொருட்டு, உரைநடை நூல்களை எழுதுவதில் முனைந்தார்கள். அப்படித் தொழில் புரிந்தவர்களில் இராம்ராம் வசு (இவர் 1830ல் காலமானார்), மிருத்யுஞ்ஜய் வித்யாலங்காரர் (இவர் 1818ல் காலமானார்), ஆகிய இருவரும் தலைசிறந்தவர்கள். அவர்களில் முந்தியவரின் நடை, அக்காலத்தில் வங்காளி மொழியில் எழுதிய 'முன்ஷிகளின்' (அதாவது, பாரசீக மொழிப் புலமை உடையவர்களின்) நடைக்கு எடுத்துக்காட்டாகவும், பிந்திய வரின் நடை, அக் காலத்துப் 'பண்டிதர்களின்' (அதாவது, வடமொழிப் புலமை பெற்றவர்களின்) நடைக்கு எடுத்துக் காட்டாகவும், இருக்கின்றன.

ராம்ராம் வசு இயற்றிய இரண்டு உரைநடை நூல்கள் 1801லும், 1802லும், வெளியிடப்பட்டன. **ப்ரதாபாதித்ய-சரித்ர** என்னும் தமது முதல் நூலில், ஜெஸ்ஸூரின் மன்னரான பிரதாபாதித்தியரைப் பற்றி அக்காலத்தில் வழங்கிய கதைகளை யும், முகலாய அரச சபையில் பாரசீக மொழியில் குறித்து வைக்கப்பட்டிருந்த பழைய வரலாற்றுச் சரித்திரத்தையும், அந்த ஆசிரியர் பயன்படுத்திக்கொண்டார். அந்த நடை எளிதானது, முற்றும் வரலாருகவே அமைந்தது. **லிபி-மாலா** என்பது அவரது இரண்டாவது நூல். அது உண்மையில், சில கட்டுரைகளும், கடித வடிவமாக எழுதப்பட்ட சில சிறு வரலாறுகளுமாக, அமைந்தது. முந்திய நூலின் நடையைக் காட்டிலும் அது இன்னும் எளிதானது; ஓரளவு கொச்சை மொழியாகவும் உள்ளது. **லிபி-மாலா** என்னும் நூல் வங்காளி மக்கள் பேசும் கொச்சை மொழியைக் கம்பெனியின் அதிகாரி கள் தெரிந்துகொள்ளும்பொருட்டும், நாட்டு மக்கள் சாதா ரணமாக வர்த்தகத் துறையில் செய்துவரும் தொழில்களை அவர்களுக்கு அறிவிக்கும்பொருட்டும், இயற்றப்பட்டது என்று அதன் ஆசிரியர், தாம் எழுதிய முன்னுரையில், கூறி யிருக்கிறார்.

மிருத்யுஞ்சய் வித்தியாலங்காரரின் நூல்கள், பெரும்பான் மையும், வடமொழி நூல்களைத் தழுவியவையாகவோ, அல்லது,

---

1. இந்த நூல்கள் எல்லாம் ஸெராம்பூர் மிஷன் அச்ச கத்தில் அச்சு ஏற்றப்பட்டன.

அவற்றின் மொழிபெயர்ப்புக்களாகவோ, உள்ளன. **பத்ரிஸ் ஸிம்ஹாஸன்** (1802), **ஹிதோபதேச்** (1808), என்பவை, முறையே, **த்வாத்ரிம்சத்-புத்தலிகா, ஹிதோபதேச**, என்னும் வட மொழிக் கதைகளின் மொழிபெயர்ப்புக்கள். இந்தக் கதைகள் ஏற்கெனவே வங்காளி மொழியில் கவிதை வடிவத்திலும், அவ்வப்போது தட்டுத் தடுமாறும் உரைநடையிலும், எழுதப் பட்டு, மக்களுக்கு நன்கு தெரிந்திருந்தவை. அவர் இயற்றிய **ராஜாவளி** (மன்னரின் வரிசை) என்னும் நூல் 1808ல் வெளி யிடப்பட்டது. அந் நூல் முகலாய சபையில் வரலாற்றுக் குறிப்புக்களை எழுதி வந்தவர்கள் இயற்றிய நூல்களை ஆதார மாகக் கொண்டதாயும், அதே பெயரோடு அக் காலத்திலேயே இயற்றப்பட்டதாயும், உள்ள ஒரு வடமொழி நூலைத் தழுவி எழுதப்பட்டதாகத் தோன்றுகிறது. வங்காளி மொழியில் முதன்முதலாக எழுதப்பட்ட இந்திய நாட்டுச் சரிதம் அதுவே. மிருத்தியுஞ்சயரின் நூல்களில் மிகவும் புகழ்பெற்றது **ப்ரபோத-சந்த்ரிகா** (எழுச்சி என்னும் நன்னிலவு) என்னும் நூல். அவர் இறந்த பின், இது 1833ல், வெளியிடப்பட்டது. அந் நூலின் பல பகுதிகள் அவர் சுயமாகப் புது முறையில் எழுதியவை. அதில் புலவர்கள் கையாளும் உரைநடை, மக்கள் கையாளும் கொச்சை உரைநடை, ஆகிய இரண்டும் காணப்படு கின்றன. கொச்சை நடையில் எழுதிய நாடோடிக் கதைகள், உண்மையிலேயே, சுவையுள்ளவை; நகைச் சுவை உடை யவை. **ப்ரபோத-சந்த்ரிகா** என்னும் நூலை மிருத்யுஞ்ஜயர் முற்றுப் பெறுமல் விட்டு விட்டிருக்கலாம் என்றும், அவருடைய மகனுன இராம்ஜய் தர்க்காலங்காரர் அதை எழுதி முடித்திருக் கலாம் என்றும், தோன்றுகிறது. இவர் வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரியில் தமது தந்தைக்குப் பின் ஆசிரியராக இருந்தவர். 1857ல் காலமானவர். **ப்ரபோத-சந்த்ரிகா**, அரை நூற்ருண் டுக்கு மேற்பட்ட காலம் வரை, முதலில் வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரியிலும், பின்னர், கல்கத்தாப் பல்கலைக் கழகத்திலும், பாடப் புத்தகமாக உபயோகப்பட்டு வந்தது. மிருத்யுஞ்ஜயர் வங்காளி உரைநடையில் எழுதிய மற்ருெரு நூல் **வேதாந்த-சந்த்ரிகா** என்பது. இதுவும் கல்கத்தாவில் 1817ல் வெளி யிடப்பட்டது. ஆனல், இதற்கும் கேரிக்குமோ, அல்லது, வில்லியம் கோட்டைக்குமோ, யாதொரு தொடர்பும் இல்லை. இராம் மோகன் ராய் ஆதரித்து வந்த வேதாந்தக் கொள்கை களையும், ஒரே பரதெய்வத்தின் வழிபாட்டையும், எதிர்க்கும் பொருட்டு அது இயற்றப்பட்டது. அந்தத் துறையில் கருத் துள்ள ஐரோப்பிய வாசகர்களின் பொருட்டு, ஓர் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பும் அதோடு இணைக்கப்பட்டிருந்தது. அதில்

வழங்கிய மொழி முன்னைக் காட்டிலும் வளம் பெற்றது என்று சொல்வதற்கில்லை. இராம் மோகன ராயை மறைமுகமாகக் குறைகூறிய வசைமொழிகள் மிருத்தியுஞ்சயரின் மறுப்பின் தரத்தைத் தாழ்த்தின என்றே சொல்ல வேண்டும். அந்த எதிர்ப்பு அவ் வசைமொழிகளால் பயன்பெறவும் இல்லை.

மிருத்யுஞ்சயரின் உரைநடை கடுமையான பண்டித நடை. ராம்ராம் வசு எழுதியவை விளங்குவதுபோல் அவர் எழுதியவை சிற்சில வேளைகளில் அவ்வளவு விளங்குவதில்லை. **ப்ரபோத சந்த்ரிகாவில்** அங்கங்கே காணும் கொச்சை மொழிப் பகுதிகளில் பல இக் காலத்தில் அநாகரிகமாகத் தோன்றிய போதிலும், மொத்தத்தில் அவை நன்றாகவே இருக்கின்றன. வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரியைச் சேர்ந்த இந்தப் புலவரே 'வங்காளி இலக்கிய உரைநடையின் தந்தை' என்று சிலர் கூறுவது உண்டு. இது மிகையானது. என்றாலும், அவர் நிறைய எழுதியிருக்கிறார் என்பதையோ, அல்லது எத்தனையோ வகையான விஷயங்களைப் பற்றி எழுதியிருக்கிறார் என்பதையோ, மறுக்க முடியாது.

வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரியில் ஆசிரியர்களாக வேறு சிலரும் இருந்தார்கள். அவர்களுள் இராஜீவ லோசன முக்கர்ஜீ என்பவர் நமது கவனத்துக்கு உரியவர். அவர் இயற்றிய **மஹாராஜ் க்ருஷ்ண-சந்த்ர ராயஸ்ய சரித்ரம்** (கிருஷ்ண சந்திர ராய் என்னும் பேரரசின் வாழ்க்கை வரலாறு) என்னும் நூல் ஸெராம்பூரில் 1805ல் அச்சிடப் பட்டது. பிரதாபாதித்தியரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைப் பற்றி ராம்ராம் வசு இயற்றிய நூலின் அமைப்பையே அது பின் பற்றிக் காண்கிறது. இராஜீவ லோசன முக்கர்ஜி கையாண்ட நடை, அவருக்கு முன்னர் எழுதியவர்களின் நடையைவிட வளம் பெற்ற நடை. முக்கர்ஜியின் வாக்கியங்கள் குறுகியவை, எளிமையானவை. அவரது நூல் பாடப் புத்தகமாக மிக நெடுங் காலம் உபயோகிக்கப்பட்டு வந்தது. **ப்ரபோத-சந்த்ரிகா** அவ்வாறு பயன்பட்டு வந்ததைக் காட்டிலும் மிக்க காலம் அது பாடப் புத்தகமாக இருந்து வந்தது.

இந்தியாவிலே உதயமாகிக்கொண் டிருந்த புது யுகத்தின் முன்னோடிகளில் ஒருவராகப் பல வகையிலும் விளங்கியவர் இராம்மோகன ராய் என்பவர் (1774-1833). பாட நூல்கள் அல்லாத உரை நூல்களை முதன் முதலில் வங்காளி மொழியில் எழுதியவர் அவர்தான். அவர் அவ்வாறு வெளியிட்டவை இரண்டு வேதாந்த நூல்களின் மொழிபெயர்ப்புக்களும் (1815), உபநிஷத்துக்களின் மொழிபெயர்ப்புக்களும், சமூகச் சீர்திருத்தம், சமயச் சீர்திருத்தம், என்னும் துறை

களில் அவர் கொண்டிருந்த கருத்துக்களை வற்புறுத்தி வழக் காடும் நூல்கள் சிலவும், (1818-1823) அவரால் உரை நடையில் எழுதப்பட்டன. இந்து மதத்துக்கு விரோதமாக ஸெராம்பூர்ப் பாதிரிகள் செய்துவந்த செயல்களை எல்லாம் எதிர்த்துப் போராடும்பொருட்டு. அவர் வங்காளி மொழி, ஆங்கில மொழி, பாரசிக மொழி, ஆகியவற்றில் பத்திரி கைகள், பிரசுரங்கள், முதலியவற்றை வெளியிட்டார். கவிதை என்பதும் அவர் பேணு அறியாத துறை அன்று. **பகவத் கீதையை** அவர் வங்காளியில் செய்யுள் வடிவமாக மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டார். சில பக்திப் பாடல்களையும் இயற்றினர். சமயச் சீர்திருத்தத் துறையில் அவர் முதன் முதலாக எழுதிய நூல் **துபாசால் மூவாஹித்தன்** என்பது. இது நல்ல பாரசிக நடையில் எழுதப்பட்டது; 1815க்கு முன் வெளியிடப்பட்டது. இராம் மோகனுக்கு அவரது தாய்-மொழியின்மீது உள்ள பயிற்சிக்கு அவர் ஆங்கிலத்தில் (1826ல்) இயற்றிய வங்காளி இலக்கணமே சான்ருகும். அந்நூலை அவர், பின்னர், வங்காளியில் மொழிபெயர்த்தார். அம் மொழிபெயர்ப்பு, 1833ல் வெளியிடப்பட்டது. அக் காலம் வரை எழுதிய வங்காள இலக்கணங்களில் எல்லாம் அதுவே சிறந்தது. சில வகைகளில் பார்த்தால், பிற்கால இலக்கணம் எதுவுமே அதை மிஞ்சவில்லை என்று சொல்ல லாம்.

பண்டிதர்கள் கையாண்டு வந்த உரைநடை முறை யையே இராம் மோகன் ராய் பின்பற்றிவந்தார். ஆயினும், அது தடபுடலாகவோ, அல்லது இயற்கையாக உள்ள வழக் குக்கு மாருகவோ, பொருள் விளங்காமலோ, இல்லை. இதற் குக் காரணம் கூறுவது எளிது. மிருத்தியுஞ்சய வித்தி யாலங்காரரைப் போல, அவர் வெறும் வடமொழிப் புலவர் மட்டும் அன்று; ராம்ராம் வசுவைப் போல், வெறும் பார சிகப் புலவர் மட்டும் அன்று. அவருக்கு வடமொழியும் பாரசிக மொழியும், தெரிந்திருந்தன. தவிர, சிறிது அராபிய மொழியும் கூடத் தெரியும். சுற்றிச் சுழற்றி வரும் அலங் காரச் சொற்களும், சொல்தொடர்களும், விசிய மோக வலையி லிருந்தும், நிகண்டுகளில் காணும் அரும்-பதங்களின் பேய் போன்ற பற்றிலிருந்தும், அவரை இந்தப் பன்மொழிப் புலமை விடுவித்தது. இராம் மோகனரின் வங்காளி நடையில் இலக்கியப் படாடோபமோ வீச்சோ கிடையாது. அது எளிமையானது; நேர்முகமானது; பொருளை நன்கு விளக்கு வது. அதில் ஓரளவு பண்டைத் தன்மை இருந்தது, உண்மை தான். ஆனல், எளிமை, நுட்பம், தெளிவு, ஆகிய பண்

புகள் அதில் நன்கும் சிறந்தும் விளங்குகின்றன. அவரோடு சமகாலத்தில் வாழ்ந்த புலவர்கள் வேறு எவருடைய நடையிலும் அத்துணை சிறப்பைக் காண்பது அரிது.

மிக்க விலை வைக்கப்பட்டவையாயும், கடுமையான நடையில் எழுதப்பட்டவையாயும், உள்ள பாடப் புத்தகங்கள் ஸெராம்பூரிலிருந்து வெளியிடப்பட்டன என்று பார்த்தோம். அவை ஒன்றாலும் இயற்ற முடியாததும், இராம் மோகன் ராயின் சமயச் சார்பான நூல்கள் செய்ய முயலாததுமான, நல்ல விளைவு **ஸமாசார்-தர்ப்பண்**(செய்திக் கண்ணாடி)என்னும் பெயரோடு 1818ல் மே மாதத்தில் ஸெராம்பூர் மிஷனரிகள் வெளியிடத் தொடங்கிய வாரப் பத்திரிகையால்[1] பெறப்பட்டது. இதன் வெற்றியிலிருந்து கல்கத்தாவிலுள்ள இராம் மோகன் ராயும் பிறரும் தாங்கள் என்ன செய்யலாம் என்பதைத் தெரிந்துகொள்ள முடிந்தது. அதன் பயனாகக் கல்கத்தாவில் நாட்டு மக்கள் நடத்திவந்த அச்சகங்களிலிருந்து பல செய்தித் தாள்கள் சரமாரியாகப் பொழிந்தன. இவை எல்லாம் மிகச் சில காலமோ, அல்லது சற்றே மேலான காலமோ, வாழ்ந்து மடிந்தன. **ஸமாசார்-தர்ப்பண்** என்பதும், அக்காலத்தில் அதன் பின் கல்கத்தாவில் தோன்றிய சற்றே இளைத்த பத்திரிகைகளும் வங்காளி மொழியை மட்டும் அறிந்திருந்த பொதுமக்களுக்கு அவ்வப் போது முக்கியமாகத் தோன்றிய நிகழ்ச்சிகளையும், விஷயங்களையும் அறிவித்து வந்தன. அது மட்டும் அன்றி, அவர்களுக்குப் பயன்படக் கூடிய விஷயங்களையும், நகைப்பூட்டும் கதைகளையும், வெளியிட்டும் வந்தன. வடமொழிக் கல்வியை மிகக் கற்றுத் தேர்ந்த புலமை-நடை, பொருள் விளங்காத் தன்மையுள்ள வாக்கிய அமைப்பு, ஆகிய கண்ணிகளால்

---

1. ஜே. மார்ஷ்மன் என்பவர் அந்தப் பத்திரிகையின் ஆசிரியர். சில பண்டிதர்கள் உதவி- ஆசிரியர்களாக அவருக்குத் துணை புரிந்தார்கள். கல்கத்தாவிலிருந்து வெளிவந்த **வங்காள கஜெட்** என்பது கங்காதர பட்டாசாரியாரால் ஏறக்குறைய அதே காலத்தில், வெளியிடப்பட்டது. ஆனால், அந்த முயற்சி சிறுகால வாழ்வே உடையதாக இருந்தது. **ஸமாசார்-தர்ப்பண்** தொடங்கப்படுவதற்கு முன்னால் **திக்-தர்சன்** என்னும் பத்திரிகை 1818ல் ஏப்ரல் மாதத்தில் வெளியிடப்பட்டது. இதுவும் ஸெராம்பூரிலிருந்தே வெளிவந்தது. பற்பல வகைச் செய்திகளையும், பலரும் அறிவதற்கான விஷயங்கள் அடங்கிய கட்டுரைகளையும், அந்தப் பத்திரிகை வெளியிட்டு வந்தது.

கட்டுண்ணுமல், அந்தச் செய்தித் தாள்களின் உரைநடை நன்கு இயங்குவதாக அமைந்திருந்தது. ஆகையால், பொது மக்கள் அதை ஒதுக்கித் தள்ளாமல், ஏற்றுக்கொண்டார்கள். அவ்வகையான பத்திரிகைகளின் மூலமாகவே இலக்கிய உரைநடை, எழுதப் படிக்கத் தெரிந்தவர்களின் இடையே முதன் முதலாக வழங்கிவரத் தொடங்கிற்று.

ஸெராம்பூர் மிஷன் அச்சகம் வெளியிட்ட பாடப் புத்த கங்கள் விலை மிகுந்தும், பக்கங்கள் மிகுந்தும், படிப்பதற் குச் சிரமமாகவும் இருந்தன. எளிய, சிறிய, மலிவான, பாடப் புத்தங்களை வெளியிட்டு வழங்கும் பொருட்டே கல் கத்தாவில், 1817ல், பள்ளிப் புத்தகக் கழகம் ஒன்று நிறுவப் பட்டது. கேரியும், ராஜா ராதா காந்த தோப் என்பவரும் (1783-1867), அதன் உறுப்பினர்களில் இருவர். அந்தக் கழகத்தால் வெளியிடப்பட்ட பற்பல வகைப் பாடப் புத்த கங்கள் மக்களால் ஆவலோடு வரவேற்கப்பட்டன. பத் தொன்பதாம் நூற்ருண்டின் பாதியில், கல்வியைப் பரப்பு வதற்கு அவை மிகவும் உதவிபுரிந்தன. அந்தக் காலத்தில் பாடப் புத்தகங்களை எழுதியவர்களுள், பீலிக்ஸ் கேரி, ஜே. லாஸன், டபிள்யு. எச். பியர்ஸ். ஜே. டி. பியர்ஸன், டபிள்யு. யேட்ஸ், என்னும் பிரிட்டிஷ் மக்கள், சிலரும் இருந்தனர். அந் நூல்களில் பலவும், ஆங்கிலத்திலிருந்து மொழிபெயர்க் கப்பட்டவை. அப்போது புதிதாக நிறுவப்பட்ட இந்துக் கல் லூரிக்கும் (1817), ஸெராம்பூர்க் கல்லூரிக்கும் (1818), அக் காலத்தில் கல்கத்தா நகரிலும் வெளியூர்களிலும் தொடங்கப் பட்ட பள்ளிகளுக்கும், அந் நூல்கள் தேவையாக இருந்தன. அந்தப் பாடப் புத்தகங்களில் பெரும்பான்மை சரித்திர நூல் களாகக் காணப்பட்டன.

வில்லியம் கேரியின் மூத்த மகனை பீலிக்ஸ் கேரி என்பவர் (இவர் 1822ல் காலமானுர்) வங்காளிமொழி யில் கலைக்களஞ்சியம் ஒன்றைத் தொடங்கிவைத்தார். உடலியலையும் உடல் அமைப்பையும் பற்றிய பாட நூல் அதன் முதல் புத்தகமாக 1819ல் வெளிவந்தது. அதன் ஆசிரியர், விரைவில் காலமானபடியால், அவர் போட்ட திட்டம் நிறை வேருமல் நின்று போயிற்று. பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், இந்துக் கல்லூரியில் கற்றவராயும், கிறிஸ்துவ மதத்தைத் தழுவிப் பாதிரியாக மதத் தீட்சை பெற்றவராயும், உள்ள கே. எம். பானர்ஜி (1813-1885) காலஞ் சென்ற எப். கேரி கொண்டிருந்த ஆசையை நிறைவேற்றிவைத்தார். பானர்ஜி யின் நூலுக்கு வித்யா-கல்பத்ரும் அல்லது என்ஸைக்லோபீடியா

பெங்காலென்ஸிஸ் என்று பெயர். இது ஆங்கிலம், வங்காளி, என்னும் இரண்டு மொழிகளையும் ஒருங்கே கொண்ட இரு மொழி நூல் வடிவமாகவும் வெளியிடப்பட்டது. இந்த நூல் பதின்மூன்று புத்தகங்களாக வெளிவந்தது. (1846-1861). வரலாற்று நூல்கள், ஜியோமிதி, பூகோளம், நன்னெறி, அறவுரை இவற்றைப் புகட்டவல்ல கட்டுரைகள், கதைகள், ஆகியவற்றின் மொழிபெயர்ப்புக்களையும், அவற்றைத் தழுவி எழுதப்பட்ட சுருக்கங்களையும், அதுகொண்டிருந்தது. வில்லியம் கோட்டைக் கல்லூரிப் பாடப் புத்தகங்களை இயற்றிய ஆசிரியர் களின் நூல்களிலிருந்து எடுத்த பகுதிகள் சிலவும் அதில் சேர்க் கப்பட்டிருந்தன. பொதுவாகப் பாடப் புத்தகங்களை எழுதிவந்த ஆசிரியர்களின் நடையைவிட பானர்ஜியின் நடை மிகச் சிறந்தது. ஆனால் அவர் கிறிஸ்துவ மதத்தைத் தழுவியவராக இருந்தபடியால், அவருடைய நூல்கள் மதிக்கப் பெருமலும், பொதுவாகக் கையாளப்படாமலும் இருந்தன. பிற்காலத்திலே பானர்ஜியின் புலமையும் பேச்சு வன்மையும் நன்கு தெரிய வந்தபின், அவருடைய நூல்களின்மீது மக்களுக்கு இருந்த அவநம்பிக்கையும் கெட்ட அபிப்பிராயமும் குறைந்தன. இந் தியத் தத்துவத்தின் ஆறு உறுப்புக்களைப் பற்றி அவர் எழுதி யிருந்த நூல், நெடுங்காலம் பல்கலைக் கழகத் தேர்வுகளுக்குப் படிக்கவேண்டிய பாடப் புத்தகமாக இருந்துவந்தது.

மேற்கத்திய முறையில் முதன்முதலாக நாடகம் எழுதிய இந்தியர் பானர்ஜியே. (1832)ல் தி பெர்ஸிக்யூடெட் (துன்புறுத் தப்பட்டவர்) என்னும் நாடகம் ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டது. ஆனால் பானர்ஜிக்கு ஏற்பட்டிருந்த சொந்தப் பிரச்சினையே அந்த நாடகத்தின் கதைப் பொருளாக வைக்கப்பட்டது. அக் காலத்தில் ஆங்கிலக் கல்வியைக் கற்றுவந்த இளைஞர்கள் பல ருக்கும் அதுவே மிக முக்கியமான, தீராத பிரச்சினையாக இருந்தது. அதாவது, ஆங்கில மொழியில் கல்வி கற்றுத் தேர்ந்தவருடைய நவீன மனப் போக்கும், மிக நெடுங் கால மாகத் திண்மையாக உறைந்து, இறுகியிருந்த பண்டை ஒழுக்க வழக்கங்களும், ஒன்றோடொன்று மோதுவதைப் பார்த்தால், அவை இணங்கக்கூடாதவையாகத் தோன்றுகின்றனவே. எப்படி முயன்றாலும், அவை மேன்மேலும் மோதி வரு கின்றனவே. இவ்விரண்டையும் எப்படி இணங்க வைப்பது? இதுவே அந்தப் பிரச்சினை. அந்த நாடகம் வங்காளி மொழி யில் எழுதப்பட்டிருந்தால், வங்காளி இலக்கியத்தின் மறுமலர்ச்சி அவ்வளவு காலம் தடைப்பட்டிருக்காது; குறைந் தது கால் நூற்றாண்டுக்கு முன்னராவது கிளர்ந்து தோன்றி யிருக்கும்.

1851ல், அரசாங்கத்தாரின் கல்வி இலாக்கா, பள்ளிக்கூடப் புத்தகக் கழகத்துக்கு உதவியாக இருக்கும்பொருட்டு, பிரதேச மொழி இலக்கியக் கமிட்டி ஒன்றை நிறுவிற்று. அந்தக் கமிட்டி (பின்பு 'கமிட்டி' என்ற பெயர் மாறி, இதற்கு 'ஸொஸைட்டி' அதாவது கழகம் என்ற பெயர் சூட்டப்பட்டது) மேற்கொண்ட திட்டம் ஒன்றே ஒன்றுதான். அதாவது, கல்வி புகட்டும் நூல்களையும், கவர்ச்சிகரமான சுவையையுடைய பொழுதுபோக்கு நூல்களையும், வங்காளி மொழியில் வெளியிடுவதன் மூலமாக, வீட்டிலுள்ள அனைவரும் படிக்கக்கூடிய நேர்மையான இலக்கியத்தைப் பேணி வளர்ப்பதே யாகும். இந்த நூல்கள் புதிதாக எழுதப்பட்டவையாக இருக்கலாம், அல்லது ஆங்கிலத்திலிருந்தோ வடமொழியிலிருந்தோ வேண்டியவாறு தழுவி அமைக்கப்பட்டவையாக இருக்கலாம். இவை எளிமையான நடையில் எழுதப்பட்டிருக்க வேண்டும்; இவற்றின் விலையும் மிகக் குறைவாக வைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அந்தக் கமிட்டியின் முதல் முயற்சி, (மிகவும் வெற்றிகரமானதும் அதுவே.) **விவிதார்த்த-சங்க்ரஹ** (பலவகைப் பொருள்களின் தொகுதி) என்னும், சித்திரங்களோடு கூடிய, மாதப் பத்திரிகையை 1851 முதல் வெளியிட்டு வந்ததே ஆகும். பண்டைப் பொருள் ஆராய்ச்சியில் புகழ் பெற்றவராயும், பல துறைகளில் கை தேர்ந்த புலவராயும், அக் காலத்து மேன்மக்களுள் ஒருவராயும், இருந்த ராஜேந்திர லால் மித்ரா என்பவர் (இவர் 1891ல் காலமானார்) அதன் ஆசிரியராக இருந்தார். அந்தப் பத்திரிகை, தான் மேற்கொண்ட மேற்கூறிய நோக்கத்தைத் தவிர, போகிற போக்கில், அப்போது அடுத்துத் தொடங்கிய புதிய இலக்கிய இயக்கத்தைப் பேணி வளர்க்கவும் பெருந் துணையாக இருந்தது. இராஜேந்திரலால், வங்காளி மொழியில் நன்கு எழுதக் கூடியவர். தரம் அறிந்து, சீர் தூக்கி, ஆராய வல்ல அறிஞர். ரங்க லால் பானர்ஜி தொடங்கி வைத்ததாயும், மைக்கேல் மதுசூதன் டட் நன்கு நிலைபெறச் செய்ததாயும் உள்ள புதிய வகைக் கவிதைகளை இயற்றி, முன்னோடிகளாக விளங்கிய கவிகள் பலர் எழுதிய கவிதைகளில் சில, முதன்முதலாக **விவிதார்த்த சங்க்ரஹத்தில்** வெளிவந்தன. அதில் வெளியிடப்பட்ட பற்பல விஷயங்களைப் பற்றிய கட்டுரைகள் மிகச் சிறந்தவை. அவற்றை எல்லாம் எவ்வளவு உயர்வாக மதித்தாலும் தகும். ராஜேந்திர லால் வெளியிட்டுவந்த ஓர் அணுப் பத்திரிகையில் வெளிவந்த அறிவியல் செய்திகள் இனிமையாக இருந்தன. ரவீந்திர நாத் தாகுர் அக் கட்டுரைகளை மனமகிழப் பருகித் தம் அறிவைப் பெருக்கினார். வங்காளி மொழியையும் அதன் இலக்கியத்தையும், பற்றிய முறையான வரலாறுகள்

இந்தப் பத்திரிகையின் தாள்களில்தான் முதன்முதலில் தொடங்கின. இந்தப் பத்திரிகையில் ராஜேந்திர லால் மிகவும் நிறைய எழுதினர். பிரதேச மொழி இலக்கியக் கமிட்டி வெளியிட்ட நூல்கள் எல்லாம்—குறிப்பாக வாழ்க்கை வரலாற்று நூல்களும், கதைப் புத்தகங்களும்—மக்களால் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டன. அவற்றுள் **ராபின்ஸன் க்ரூஸோ** என்னும் ஆங்கில நூலை ஜான் ராபின்ஸன் மொழி பெயர்த்த நூலும் (1852), லாம்ப் இயற்றிய **ஷேக்ஸ்பியர் கதைகளை** டாக்டர் எட்வேர்ட் ரோவர் மொழிபெயர்த்த நூலும் (1853), **சுதா-ஸரித்-ஸாகர்** என்னும் நூலை ஆனந்த சந்திர வேதாந்த வாகீசர் தழுவி எழுதிய நூலும், மதுசூதன் முக்கர்ஜி இயற்றிய **ஸுசீலா உபாக்யான்** என்னும் வீட்டு வாழ்க்கையை ஒட்டிய கதையும் (இது மூன்று பகுதிகளாக வெளிவந்தது), அவற்றுள் சில. அந்தக் கழகம் மூடப்படுவதற்கு முன், அது கடைசியாக வெளியிட்ட நூல் **க்ரிலாபின் நீதிக் கதைகள்** என்னும் நூலை மதுசூதன் மொழிபெயர்த்த முயற்சியாகும். இந்தக் கமிட்டி இவ்வகையான நூல்களை வெளியிட்டு வந்ததற்கு இன்னொரு நோக்கமும் உண்டு. அப்போது ஏராளமாக அச்சிடப்பட்டு வெளிவந்த கிறிஸ்தவக் கதைகளையும் சமயச் சார்பான துண்டுப் பிரசுரங்களையும் தலைதூக்க ஒட்டாமல் அப்புறப்படுத்துவதே அந்த நோக்கம்.

அந்த நூற்றுண்டின் இரண்டாவது பத்தாண்டின் நடுவில் இராம் மோகன் ராய் முதலில் தொடங்கிய முயற்சியைப் பின்னர், ஐந்தாம் பத்தாண்டின் தொடக்கத்தில், தேவேந்திர நாத் தாகுரும் (1817-1905) அவருடைய துணைவர்களுமாக, மீண்டும் நிகழ்த்தி வெற்றி கண்டார்கள். பாடப் புத்தகங்கள் எழுதும் முயற்சி ஒரு முட்டுச்சந்து போன்றது. முற்போக்குக்கு இடம் தராத அந்த முயற்சியிலிருந்து இலக்கிய உரைநடைக்கு விடுதலை அளித்து அதைக் காப்பாற்றினர்கள். இராம் மோகன் ராய்க்குப் பிறகு, பிரம்மோ ஸமாஜத்தை ஆதரித்தவர்களுள் முன்னணியில் நின்றவர் தேவேந்திர நாதர். அவர் **தத்வ-போதினி பத்ரிகா** என்னும் மாதப் பத்திரிகையைத் தொடங்கி வைத்தார். அது பிரம்மோ ஸமாஜத்தாலும் அதன் கல்வி இணைப்பான தத்துவ சபையாலும் (இது 1839ல் நிறுவப்பட்டது) வெளியிடப்பட்டு வந்தது. தேவேந்திர நாத் தாகுர் மிக நன்ருக உரைநடையைக் கையாளும் திறமை உள்ளவர். பிரம்மோ ஸமாஜத்தின் சார்பாக அவர் வெளியிட்ட சமயப் பேருரைகளே இதற்குச் சான்று. தமது கடிதங்களில் வழங்கிய நடை இதனினும் சிறந்தது. அவருடைய மூத்த மகனை துவிஜேந்திர நாதரும், கடைசி மகனுகிய ரவீந்திர நாதரும்,

இந்த நடைக்கு வாரிசுகளாக விளங்கினார்கள். வங்காளி மொழியில், உரைநடையிலும் கவிதையிலும் அவர்கள் இருவரும் கையாண்ட முறை மிகப் புதியது; மிகவும் அழகானதும் கூட. ராஜ நாராயண வசு என்பவர் தாகுர் குடும்பம் நன்கு மதித்து வந்த ஒரு நண்பர். தத்வ-போதினிப் பத்திரிகைக்கு எழுதிவந்த சிறிய புகழ் பெற்ற கட்டுரையாளர்களுள் அவரும் ஒருவர்.

அந்தப் பத்திரிகை பன்னிரண்டு ஆண்டுக் காலம் அட்சய குமார டட்டால் (1820-1886) நடத்திவரப்பட்டது. அந்தப் பத்திரிகாசிரியர் எழுதிய அறிவுச் செய்தி நிரம்பிய கட்டுரைகள் எல்லாம் அந்தப் பத்திரிகைக்கு என்றே முக்கியமாக எழுதப்பட்டவை. ஆனால், அவை பெரும்பான்மையும் ஆங்கிலத்தைத் தழுவி எழுதிய கட்டுரைகள். பின்னர், இவை புத்தகங்களாகத் தொகுக்கப்பட்டு, பல தலைமுறைக் காலம், உயர்தரப் பள்ளிகளுக்கும் கல்லூரிகளுக்கும் பாடப் புத்தகங்களாக வைக்கப்பட்டு, நல்ல ஊதியம் அளித்தன. நன்னெறி புகட்டுவதற்காக அவர் இயற்றிய நூல்களும் பொதுமக்களால் விரும்பி ஏற்கப்பட்டன. விஞ்ஞானத்தை முதன்முதலில் கற்கத் தொடங்கிய இந்தியர்களுள் அவர் ஒருவர். அவர் இயற்றிய பாரத வர்ஷீய உபாஸக்-ஸம்ப்ரதாய் (இந்து சமயக் குழுக்கள்) என்னும் நூல் இரண்டு புத்தகங்களாக, 1817லும் 1883லும், வெளிவந்தது. இது எச். வில்ஸன் எழுதிய இந்துக்களின் மதச் சமயக் கோட்பாடுகளைப் பற்றிய குறிப்புக்களையே (ஸ்கெச் ஆன் தி ரிலிஜெஸ் ஸெக்ட்ஸ் ஆவ் ஹின்டூஸ்) திருத்தியும் விரித்தும் எழுதப்பட்டது. இது ஏஷ்யாடிக் ரிஸெர்ச்செஸ் (ஆசிய ஆராய்ச்சிகள்) என்னும் வெளியீட்டின் பதினாறுவது, பதினேழாவது, புத்தகங்களில் முதலில் வெளியிடப்பட்டது. இது அவரது ஆராய்ச்சிக்கு என்றும் அழியாத நினைவுச் சின்னமாக விளங்குகிறது. அக்ஷயகுமார் டட்டின் மனம் விஞ்ஞானச் சார்பு உடையது. அவர் விரித்து வளர்க்காமல், அடக்கமாகவும், சிக்கனமாகவும், எழுதிய உரைநடை அந்த மனநிலையிலிருந்து பிறந்து, அதோடு ஒத்ததாக இருக்கிறது. அவருடைய நடையை மெருகிட்ட இலக்கிய நடை என்று கூறுவதற்கில்லை. ஆயினும் அப்பொழுது தேவையாக இருந்த ஒன்றை-அதாவது, வாக்கிய அமைப்பில் நன்கு பொருந்திய தொடர்பையும், எண்ணிய கருத்துக்களை வெளியிடுவதில் நுட்பத்தையும், தெளிவையும்—அது அமைத்துக் காட்டிற்று.

தத்தரின் உரைநடையில் இருந்த குறைபாடு ஈசுவர்-சந்திர வித்தியாசாகரரால் (1820-1891) தீர்க்கப்பட்டது.

அவர் தத்துவ-போதினிப் பத்திரிகையில் அக்ஷயகுமார் டட்டுக்குத் துணையாயிருந்து, அதை நடத்திவந்தவர். வங்காளி இலக்கிய உரைநடையை வித்தியாசாகரர் கையாளத் தொடங்கியபோது, அந் நடை ஏற்றத் தாழ்வில்லாச் சமநிலையையும் செவ்விய ஓசையையும் பெற்றது. ஆயினும், நுட்பமான தெளிவையும், விளக்கமான பொருளையும், அது இழக்கவில்லை. தேர்ந்தெடுத்த திருத்தமான சொற்களைச் சீரிய உணர்ச்சியோடு முதன்முதலாக வழங்கிய உரைநடை-ஆசிரியர் அவரே. ஆகையால், அவர் சில வேளைகளில் மூச்சைத் திணற அடிக்கும் மிக நீண்ட அகராதிச் சொற்களை வழங்கினாலும் கூட, அவை அந் நடைக்கு அயலானவை என்றோ, அந் நடையோடு பொருந்தாமல் விபரீதமானவை என்றோ, ஒருவருக்கும் தோன்றுவதில்லை. வித்தியாசாகரர் எழுதிவந்த நடை திண்ணியது, கம்பீரமானது, இழுமெனும் பேரோசையை உடையது. நம்மை அறியாமலே, அது நமது மனத்தை வசப்படுத்துகிறது. அவரைப் போல் எழுத முயன்றவர்களும், அவ்வகையான நடையைக் கையாள முடியவில்லை. ரவீந்திரநாத தாகுரைத் தவிர வேறு ஒருவருமே அவரது நடையைக் காட்டிலும் சிறப்பான நடையைக் கையாளவில்லை.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியையும் கடைப் பகுதியையும் சார்ந்த பத்தாண்டுகளில் வித்தியா சாகரரே யாவர்க்கும் மேலான இலக்கிய ஆசிரியராக விளங்கினார். அவருக்கு வடமொழியில் இருந்த ஆழ்ந்த புலமையும், அவரது நுட்பமான, உயர்ந்த ஆராய்ச்சித் திறமையும், மக்கள் வாழ்க்கையைப் பற்றி அவர் கொண்டிருந்த சீரிய நவீன காலக் கருத்துக்களும், நோக்கும், சத்தியத்தின்மீது அவருக்கு இருந்த பற்றும், அவரது மனவலிமையும், முன்னேற்ற ஊக்கமும், யாவர்க்கும் அஞ்சாத் திண்மையுடைய நெஞ்சுறுதியும், தீமைக்கும் அநீதிக்கும் சிறிதும் இடம் கொடுக்க மறுக்கும் மாசற்ற மனநிலையும், ஆகிய யாவும், ஒன்றாகச் சேர்ந்து, அனைவருடைய மதிப்பையும் அவர் நன்கு பெறச் செய்தன. பொதுவாழ்க்கையில் போலவே, தனி மக்களோடு பழகும் வாழ்க்கையிலும், அவரது நடத்தை தூய வெண்கலத்தைப் போல் கணீரென்று இருந்தது. பார்ப்பனப் பண்டிதர்கள் வாழ்ந்துவந்த எளிய வாழ்வே அவரது வாழ்க்கை முறை. ஆயினும், மிக முன்னணியில் நின்று கூச்சலிட்டுப் பேசும் ஆசாரச் சீர்திருத்த வாதிகளைவிடச் சிந்தனைகளில் அவர் முன்னேறியும் மேலோங்கியும் நின்றார். அன்பு, இரக்கம், போன்ற மானுடப் பண்புகளைப் பார்த்தாலும், நமது நாட்டில் அவரைக் காட்டிலும் சிறந்தவர்களைக் காண்பது அரிது.

வித்தியாசாகரர் முதன்முதலில் இயற்றிய இரண்டு மூன்று நூல்கள் கல்லூரிகளுக்கு ஏற்ற பாடப் புத்தகங்களாக எழுதப்பட்டன. அவற்றுள் முதலாவது நூல் கண்ணனின் புராணக் கதையைப் பற்றிக் கூறுகிறது. அந்தக் 'கல்லூரி' தொடங்கிய காலத்தில், அதற்குரிய பாடப் புத்தகமாக இந்தி மொழியில் உரைநடையில் எழுதப்பட்ட ப்ரேம்ஸாகர் என்னும் நூலை அடிப்படையாகக் கொண்டே அது எழுதப்பட்டது. ஆனால், அந் நூல் வெளியிடப்பட வில்லை. அவரது இரண்டாவது நூல் வேதால-பஞ்ச விம்சதி (இருபத்தைந்து வேதாளக் கதைகள்) என்பது. அது 1847ல் வெளியிடப் பட்டது. அது வடமொழி நூலை முற்றும் அடிப்படையாகக் கொள்ள வில்லை; அந் நூலின் இந்தி மொழிபெயர்ப்பையே ஓரளவு தழுவி எழுதப்பட்டது. வித்தியாசாகரரின் வேதாளக் கதைகள் வங்காளி மொழியின் வரலாற்றில் கவனித்தற்கு உரிய ஒரு நல்ல இலக்காக இருக்கின்றன. அதன் பின்பு எழுதப்பட்ட பாடப் புத்தகங்களில், ஆங்கிலத்திலிருந்து ஐந்தும், வடமொழியிலிருந்து இரண்டும், எடுத்து எழுதப் பட்டன. கடைசி இரண்டான சாகுந்தலம் (1854), ஸீதா வனவாஸ் (சீதையின் வனவாசம்; (1860) என்பவற்றிலும், ஷேக்ஸ்பியரின் தவறுகளால் ஏற்பட்ட விநோதங்கள் என்னும் கதையைத் தழுவி எழுதப்பட்ட பிராந்தி விலாஸத்திலும், வித்தியாசாகரரின் வசனநடை மிகச்சிறந்துகாண்கிறது. அவர் வங்காளியில் எழுதிய பாடப் புத்தகங்கள் வங்காளி நெடுங் கணக்கு (வர்ண-பரிசய்) முதல் பண்டை வடமொழியின் மிகச் சிறந்த எளிய இலக்கணம் (உபக்ரமணிகா), உயர்ந்த இலக்கணம் (வ்யாகரண கௌமுகி) என்பவை வரை உள்ளன. புதிய இந்தோ-ஆரிய மொழியில் எழுதப்பட்ட இலக்கணங் களில் இவையே சிறந்தவை. அவர் வடமொழியில் பாடப் புத்தகத் தொகுதி ஒன்றையும் இயற்றினர். வங்காளத்திலும், அதற்கு வெளியிலும் கூட; இவை பாடப் புத்தகங்களாக உபயோகப்பட்டன. காளிதாசருடைய நூல்களையும், வேறு சில வடமொழிக் கவிகள், தத்துவ ஞானிகள், ஆகியோரின் நூல்களையும், அவர் நுட்பமாக ஆராய்ந்து, சிறந்த பதிப்புக்களை வெளியிட்டார். பண்டை வடமொழி இலக்கியத்தை அவர் ஆராய்ந்து, வெளியிட்ட சுருக்கமான விமர்சனம் (ஸம்ஸ்க்ருத ஸாஹித்ய-விஷயக் ப்ரஸ்தாவ்; 1851) வித்தியா சாகரரின் மிக உயர்ந்த அறிவையும், நுட்பமான ஆராய்ச்சித் திறமையை யும், எடுத்துக் காட்டுகிறது. அவர் வெளியிட்ட மேக தூதப் பதிப்பில் காணும் விரிவான ஆராய்ச்சி-விளக்க-உரையிலும், அந் நூலின் முன்னுரையிலும், அவரது ஆராய்ச்சிப் புலமை இன்னும் நன்ருகத் தெரிகிறது. வித்தியா சாகரர் மகாபாரதத்

திற்கு ஓர் உரைநடை மொழிபெயர்ப்பைத் தொடங்கினர். அது பத்திரிகையில் தொடராக வெளிவந்துகொண்டிருந்தது. அத்தகைய பெரிய இதிகாசத்தை மொழிபெயர்ப்பதற்கும், அம் மொழிபெயர்ப்பை வெளியிடுவதற்கும், தம்மைவிட அதிக வாய்ப்புக்களும் வசதிகளும் காளிப் பிரசன்ன சிம்மருக்கு இருந்தன என்பதால், முதல் பர்வம் முடிந்ததும், அந்த வேலையை அவரிடம் ஒப்பித்துவிட்டார். காளிப் பிரசன்ன சிம்மர் ஏற்றுக்கொண்ட வேலையை வித்தியாசாகரரும் உடனிருந்து மேற்பார்த்துவந்தார்.

வித்தியா சாகரர் வேறு சில பெரிய வங்காளி நூல்களையும் இயற்றியிருக்கிறர். அவற்றுள் ஒன்று, கைம்பெண்களின் மறுமணத்தை ஆதரித்து வழக்காடும் நூல். இது இரண்டு புத்தகங்களாக 1855ல் வெளியிடப்பட்டது. மற்றொன்று, ஓர் ஆடவன் பல மனைவியரை மணப்பதை எதிர்த்துக் கூறியது. இதுவும் இரண்டு புத்தகங்களாக உள்ளது; இவ் இரண்டு நூல்களும் முறையே 1871லும், 1873லும், வெளிவந்தன. 1856ல் கைம்பெண் மறுமணச் சட்டம் நிறைவேறியதற்கு இவரது முதல் நூலே பெரும்பான்மைக் காரணம். அக் காலத்தில் பல மனைவியரை மணக்கும் வழக்கத்தை ஆதரித்துப் பேசிய, பிரமுகர்களான, சில பண்டிதர்களின் ஒழுக்கம் கெட்ட நடத்தையைக் குறைகூறி இகழ்ந்து நகையாடி, வேறு இரண்டு நூல்கள் வெளிவந்தன. அவை இரண்டும் 1873ல் வெளியிடப்பட்டன. அவை வித்தியா சாகர் எழுதியவை என்றே அனைவரும் கருதினர்கள். இந்த இழிந்துரை நகைச் சுவை நூல்களின் நடை விறுவிறுப்பாகவும், படிப்பதற்கு எளிதாகவும், நன்ருகவும், இருக்கிறது.

வித்தியா சாகரர் பண்டிதர்கள் போற்றும் பண்டிதர். 1824ல் நிறுவப்பட்ட அரசாங்க வடமொழிக் கல்லூரியில் அவர் மாணவராக இருந்தபோதே, அவரது புலமையின் புகழ் எங்கும் பரவியிருந்தது. பின்னர், அந்தக் கல்லூரியின் தலைவராகவும் அவர் வெற்றிகரமாக வேலை பார்த்தார். இவ் இரண்டுமாகச் சேர்ந்ததால், அந்தக் காலத்தில், அவரோடு பணி புரிந்து வந்தவர்கள் வேறு சிலரும் வடமொழியில் தலை சிறந்த புலமை உடையவர்கள், எனினும் அவரே அப்பண்டிதர்களின் முன்னணியில் உள்ளவர். வித்தியாசாகரர் வங்காளி மொழித்துறையிலும், இலக்கியத் துறையிலும், செய்த செயல்களை அரிய சாதனைகள் என்றே கூறவேண்டும். சுற்றிச் சுழற்றி மிகைபடக் கூறுவதும், பல சொற்களால் அமைந்ததும், தடபுடலானதும், எளிதில் விளங்காததுமான, நடையே அக் காலத்தில் உயர்ந்த வங்காளி நடை என்று கருதப்பட்டது.

அவர் பண்டிதராக இருந்தும்கூட, வங்காளி மொழியை அதனின்று அவர் விடுதலே பெறச் செய்தார் என்பது வியக்கத் தக்கது. பெயர் தெரியாப் பண்டிதர் ஒருவர் வித்தியா சாகரர் இயற்றிய நூல் ஒன்றைப் பற்றி, 'படித்தால் இதன் பொருள் மிக எளிதாக விளங்குகிறது' என்று குறைகூறி, அதை ஒப்பாமல் ஒதுக்கியதே, வித்தியாசாகரரைப் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ள புகழ் மொழிகளில் எல்லாம் சிறந்தது. இது எண்ணுமல் அளித்த பெருமை.

வித்தியாசாகரர் போதித்துவந்த வடமொழிக் கல்லூரியின் ஆசிரியர்களும், அங்கே பயின்று வெளியேறிய மாணவர்களும், வடமொழி நூல்களே, தமது குருவைப் போலவே, வங்காளி மொழியில் இயற்ற முயன்றுர்கள். அவரது நடையின் எளிமையும், மனத்தைப் பிணிக்கும் தன்மையும், போற்றத் தகுந்தவையாக இருந்தன என்பதால், அவர்கள் அவ்வாறு செய்தார்கள் என்று திண்ணமாகக் கூற முடியாது. அவர் இயற்றிய பாடப் புத்தகங்கள் மக்களால் மிகவும் விரும்பி வரவேற்கப்பட்டதைக் கண்டே அவர்கள் அவ்வாறு செய்தார்கள். அந்தத் தொடக்க காலத்தில் வடமொழிக் கல்லூரியிலிருந்து எழுதிவந்தவர்களில் சிலர் புகழ்பெற்றவர்கள். அவர்களுள் தாரா சங்கர் தர்க்க-ரத்னர் என்பவரையும், ராம்கதி ந்யாயரத்னர் என்பவரையும், கூறலாம், பாணகவி இயற்றிய உரைநடைப் புனேவியல் காவியமாகிய **காதம்பரி** என்னும் நூலேத் தர்க்க-ரத்னர் சற்றே சுருக்கியும், அங்கங்கே சிறிது மாற்றியும், மொழிபெயர்த்து இயற்றினர். நியாயரத்தினர் இயற்றிய பல நூல்களில் முக்கியமானது வங்காள இலக்கியத்தின் வரலாறு (1872-1873). வித்தியா சாகரர் வடமொழி இலக்கியத்தைப் ப்ற்றி எழுதிய நூலேயே அது முன்மாதிரியாகக் கொண்டு, எழுதப்பட்டது. நீல்மணி பஸக் என்னும் வடமொழிப் புலவர் பார்ப்பனப் பண்டிதர் அல்லர். ஆயினும், அந்த வடமொழிக் கல்லூரியிலிருந்து உரைநடை எழுதி, அதனுல் நன்கு வெற்றிபெற்ற ஆசிரியத் தொகுதியினருள் அவர் ஒருவர். அவர் முதன் முதலில் இலக்கியத் துறையில் அடி வைத்தபோது, ஒரு துணேவரையும் உடன் சேர்த்துக்கொண்டு, ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்டிருந்த **பாரசீகக் கதைகளே**, செய்யுள் வடிவத்தில், தழுவியும் மொழிபெயர்த்தும், அமைத்தார் (1834). பின்னர், பஸக் அரபுக் கதைகளேயும் ஆங்கிலத்திலிருந்து வங்காளி உரைநடையில் மொழிபெயர்த்தார். முதல் புத்தகம் 1850ல் வெளிவந்தது. அவர் இயற்றிய நூல்களில் எல்லாம் சிறந்தது அவருடைய் **நவ-நாரி** (ஒன்பது பெண்மணிகள்; 1852) என்னும் நூல். சரித்திர வரலாற்றிலிருந்தும், புராணக் கதை

களிலிருந்தும் தேர்ந்தெடுத்த ஒன்பது சிறந்த இந்தியப் பெண் மணிகளின் வாழ்க்கை வரலாற்றுச் சுருக்கமாக அது அமைந் திருக்கிறது. அந் நூல் வெளியிடப்படுவதற்கு முன்னர் வித்தியாசாகரரால் திருத்தம் பெற்றது என்று அவ் ஆசிரியரே தமது முகவுரையில் ஒப்புக்கொண் டிருக்கிறார். பஸக் இயற்றிய மற்ற நூல்களில் அவரது இந்திய சரித்திர வரலாறு குறிப்பிடத் தக்கது. அது மூன்று புத்தகங்களாக உள்ளது. (1856-1859). ஓர் ஆங்கில நூலை அடியாகக் கொண்டே அது எழுதப்பட்டது. ஆனல் அந்த மொழிபெயர்ப்பில் ஆங்கில வாசனை சிறிதும் இல்லை; அதன் நடை எளிதாகவும் தெளிவாகவும் இருக்கிறது.

1843லேயே **தத்வ போதினிப் பத்ரிகா** என்பதில் முதன் முதலாக எழுதத் தொடங்கிய இந்துக் கல்லூரி எழுத் தாளர்களும், விரைவில், வடமொழிக் கல்லூரி எழுத்தாளர்-தொகுதியின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்படலானார்கள். அவ் இரண்டு கல்லூரிகளோடும் தொடர்புள்ளவர்களான ஆனந்த சந்திர வேதாந்த-வாகிசர், ஈசுவர சந்திர வித்தியா சாகரர், ஹேமசந்திர வித்தியா ரத்தினர், ஆகியோரும், இன்னும் சிலருமே, இதற்குக் காரணம். ஆனல், இந்துக் கல்லூரியில் தொடக்கத்தில் எழுதிய தேவேந்திர நாத தாகுர், பியாரி சந்திர மித்திரர் (1814-1883), இராஜ நாராயண வசு, ஆகியோரும், அக் கல்லூரியில் பிற்காலத்தில் இருந்தவர் களான துவிஜேந்திர நாத தாகுர் போன்ற சிலரும், இந்த ஆதிக்கத்துக்கு வசப்படவில்லை. இந்துக் கல்லூரி எழுத்தாளர் கள் எழுதிய நடையில் பொதுவாக இரண்டு அடுக்குகள் காணப்படுகின்றன. உயர்ந்த நடை ஒன்று, தாழ்ந்த நடை மற்றொன்று. அவர்கள் எழுதிய நடையும், வடமொழிக் கல்லூரித் தொகுதியினர் எழுதிய உரைநடையைப் போல, அத்துணை புலமை மிக்க சொற்களை வழங்க வில்லை. அவர் களுடைய தாழ்ந்த நடையைக் கௌரவம் அற்றது என்றோ, அல்லது கிராமியமாக (காட்டுப்புறமாக) உள்ளது என்றோ, ஒருநாளும் கூறமுடியாது. இந்துக் கல்லூரியில் தேர்ச்சி பெற்ற மாணவர்கள் வங்காளி இலக்கியத்தில் நூதனத் துறையை அமைத்தது அவர்கள் எழுதிவந்த உரைநடையில் கையாண்ட மொழியால் அன்று. அக் கால உலக வாழ்க்கையை எந்தக் கண்ணோடு அவர்கள் பார்த்தார்கள், அதற்கு எவ் வகையான முற்போக்கை அவர்கள் கற்பித்தார்கள் என்பதைக் கொண்டே அவர்கள் செய்த தொண்டு பாராட்டத் தக்கது. பியாரி சந்திர மித்திரரும், பூதேவ முக்கர்ஜியும் வங்காளி மொழியில் புனைந் துரைக் கதைக்கு வித்திட்டவர்கள். வங்காளிக் கவிதைத் துறையில் மைக்கேல் மது சூதன் டட் ஒரு புரட்சியைத் தொடங்கிவைத்தார்.

T 3812

16.

மேற்கத்திய நாடக மேடையும் வங்காளி நாடகத்தின் தொடக்க காலமும்

பண்டைக் காலத்தைச் சார்ந்தவையும் நவீன காலத்தைச் சார்ந்தவையுமான ஆங்கில இலக்கியம், பிற மேல் நாட்டு இலக்கியங்கள். என்னும் நற் கேணிகளிலிருந்து இளைய வங்காளம் பருகத் தொடங்குவதற்கு நெடுங் காலத்துக்கு முன்பேயே, மேற்கத்திய நாடக மேடை, கலைத் துறையில் முன்னேற்றம் பெற்றிருந்தது. தனது பேரொளியால் அது அந்நாட்டின் கண்ணைக் கூசச் செய்துவந்தது, அந்தக் காலத்திலே கல்கத்தா நகரில் வாழ்ந்த மக்கட் சமூகம் இலக்கியத் துறையிலும், இசைத் துறையிலும், எவ்வளவு தாழ்ந்தும் ஆழ்ந்தும் கிடந்தது என்பதையும் இது நன்கு வெளித் தோன்றச் செய்தது. அப்போது பிறந்த ஒரு புதிய மரபு பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டின் ஏழாம் பத்தாண்டு வரை, ஒடுங்காமல் தலைதூக்கி நின்றது. ரஷ்யாவிலிருந்து துணிகரமாகப் புறப்பட்டுவந்த ஜெராஸிம் லெபெடெப் என்பவர் திறமை மிக்க கலை-நிபுணர். அவர் கல்கத்தாவின் நடுப் பகுதியில் ஒரு 'வங்காளி' நாடக மேடையைத் தொடங்கினர். அங்கு மக்கள் நிரம்பக் குழுமிய நாடக சாலையில் அவர், 1795ம் ஆண்டில், நவம்பர் மாதம் 27ம் தேதியன்று, ஒரு வங்காளி இசை-நாடகத்தை நடத்துவித்தார். 1796ல் மார்ச் மாதம் 21 தேதியன்றும் அந்த இசை-நாடகம் மீண்டும் நடைபெற்றது. லெபெடெப் எழுதியதும். லண்டனில் 1801ல் வெளியிடப் பட்டதுமான, **தூயவை, கலப்புடையவை ஆகிய கிழக்கு-இந்திய மொழிகளின் இலக்கணம்** என்னும் நூலின் முகவுரையில், அந்த நாடகம் **தி டிஸ்கைஸ்** (மாறுவேடம்) என்னும் ஆங்கில நகைச்சுவை நாடகத்தைத் தழுவி அமைக்கப்பட்டது என்று கூறியிருக்கிருர். **இலியட்** என்னும் காவியத்தை மொழி. பெயர்த்த சாப்மன் எழுதிய **டிஸ்கைஸ்** என்னும் நூலாகவே இது இருத்தல் கூடும். அந்த நாடகம் லெபெடெப் என்பவரால் தமது வங்காளி ஆசிரியர் கோலோக நாத தாசர் என்பவரோடு சேர்ந்து, வங்காளி மொழியில், அமைக்கப்பட்டது. ஜகந்நாத தர்க்க பஞ்சானனர் போன்ற பண்டிதர்களால் ஒப்பப்பட்டது. வங்காளி மக்களுக்கு நகைச்சுவை நாடகங்களே துன்பியல் நாடகங்களைக் காட்டிலும் மிக்க விருப்பமானவை என்பதும்.

அந்நாட்டு நாடகங்கள் முற்றும் இசை மிக்கவை, போலிவேட நடிகர்களை உடையவை என்பதும் அவருக்குத் தெரியும். ஆகையால், அக் காலத்தில் மக்கள் மிகவும் விரும்பிப் படித்த காவியமான பாரதச் சந்திர ராயின் **வித்யா ஸுந்தரிலிருந்தே** அவர் பல பாடல்களைத் தேர்ந்தெடுத்தார். தம்முடைய நாடகத்தில் அவற்றைப் பொருத்தினர். இடை இடையே, நகைச்சுவைப் பகுதிகளையும் செருகினர், அந்த நாடகத்தில் நடித்தவர்கள், ஆடவர், பெண்டிர், ஆகிய அனைவரும் இந்தியர்கள்; அந் நாடகத்துக்கு என்றே பொறுக்கி எடுக்கப்பட்டவர்கள்.

லெபெடெப் இயற்றிய இசை- நாடகம் இரண்டு முறை நடிக்கப்பட்டபோதும், அதைக் கண்டு, மக்கள் மிகவும் மகிழ்ச்சி அடைந்தார்கள். அதற்குமுன் நாட்டில் நடிக்கப்பட்டு வந்த யாத்திரா நாடகங்களைப் போலவே அதுவும் தாழ்ந்த தரமான நகைச்சுவையைக் கொண்ட இன்பியல் நாடகம். அதைப் பார்த்த மக்களுக்கு அதில் இடையிடையே செருகப் பட்டிருந்த இசைப் பாடல்களும் காமத் துறைப் பாடல்களும் மிகவும் பிடித்திருந்தன. லெபெடெப் நாடக மேடையில் ஏற்றிய நாடகம் அதிக நாள் நடிக்கப்பட வில்லை. அவர் நடித்துக் காட்ட விரும்பிய மற்றொரு இன்பியல் நாடகம் **காதலே தலை சிறந்த வைத்தியர்** என்பது. அந்த இன்பியல் நாடகத்தின் வசனத்தையும் பாட்டுக்களையும் அவர் வங்காளி மொழியில் தயார் செய்திருந்தார். ஆயினும், அந்த நாடகத்தை அவரால் நடத்த இயலாமல் போயிற்று, ஆனல், அவர் செய்த முயற்சி அத்துணை சிறியதாயினும், அவர் எதிர்பாராத ஒரு விளைவு ஏற்பட்டது. அக் காலத்தில் வழங்கிவந்த யாத்திரா நாடகங்களின் கீழ்த்தர வகைகள் அந் நாடகத்தால் புத்துயிர் பெற்றுத் தழைத்து வளர்ந்தன. இதை ஒரு துரதிருஷ்டம் என்றே கூற வேண்டும். கல்கத்தாவிலே இவ்வாறு தோன்றிய புதிய வகை யாத்திரா நாடகங்களில் பாரத சந்திரர் இயற்றிய **வித்யா ஸுந்தரின்** கதையை நடித்துக் காட்டியவையே மக்களால் மிகவும் விரும்பப்பட்டன. அந்த நாடகங்கள் நடிக்கப்படும் போது, இடை இடையே, கீழ்த்தர வகுப்புக்களைச் சேர்ந்த மக்கள் நாடக மேடையில் கேலிக் கூத்துக்களை நிகழ்த்துவதும் அவற்றின் முக்கிய உறுப்பாக ஆகிவிட்டது. அநாகரிகமான கிராமிய முறையில் பிறரைப் புரளி செய்வதும், பிறரைப் பகடி செய்து வலிப்புக் காட்டுவதும், போன்ற காட்சிகள் நாடகத்தில் இடை இடையே செருகப்பட்டன. இந்தக் கீழ்த்தர யாத்திரா நாடக வகை நாடக மேடையில் நன்கு வேரூன்றி, ஆதிக்கம் பெற்றது. கீழ்த்தரமான இந்த வங்காளி இசை-நாடகமும், கீழ்த்தர நகைச்சுவை மிகுந்த இன்பியல் நாடகமும்,

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முடிவு வரை அழியாமல் தங்கி வந்தன.

நமக்குத் தெரிந்தவரையில், இதற்கு அடுத்ததான வங்காளி நாடகம் நாடக மேடையில் 1836ல் நடிக்கப்பட்டது. அந்த ஆண்டில், அக்டோபர் மாதக் கடைசியில், கல்கத்தாவின் வடக்குப் பகுதியில் உள்ள நவீன சந்திர வசுவின் வீட்டில் அது நடிக்கப்பட்டது. அது வித்யா ஸுந்தர் கதையைத் தழுவிப் புதிதாக இயற்றப்பட்ட இசை-நாடகம். அதில் நடிகர்களும் நடிகைகளும் பங்கு எடுத்துக்கொண்டு நடித்தார்கள். அந்த நடிகைகள் கிர்த்தனப் பாடல்களைப் பாடுவதையே தமது தொழிலாகக் கொண்ட வகுப்பிலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவர்கள். 'கபி'ப் பாடல்களைப் பாடுபவர்களும், நடன மாதர்களும், அதில் சேர்க்கப்பட்டார்கள். வித்யா ஸுந்தர் நாடகத்தில் வரும் பெண்பால் பாத்திரங்களின் வேடங்களைத் தாங்கி நடிப்பது அவர்களுக்கு எளிதாகவும் இயற்கையாகவும் இருந்தது.

இதற்கிடையில், ஆங்கிலம் கற்ற மக்களின் எண் வரவர மிகுந்து வந்தது. இந்துக் கல்லூரியில் படித்து வெளிவந்த மாணவர்கள் பலர் நாகரிகப் பண்பாட்டின் முன்னேற்றத்திலும், சமூகச் சீர்திருத்தத் துறையிலும், பாடுபட்டு, தம்மால் இயன்றமட்டும், தமது செல்வாக்கைச் செலுத்திவந்தனர். அப்போது நாடக மேடையில் நாடகம் நடிப்பது ஒரு புதுமையாக இருந்த காரணத்தால், அது அவர்களுடைய மனத்தை மிகவும் கவர்ந்தது. கல்கத்தாவின் கிழக்குப் பகுதியில் அதைச் சார்ந்த சிற்றூரில் உள்ள பிரசன்ன குமார தாகுரின் தோட்டத்தில் உள்ள அவரது மாளிகையில் அவரும் அவருடைய நண்பர்களுமாக ஓர் இந்து நாடக சாலையை நிறுவினார்கள். 1831ம் ஆண்டில் டிசம்பர் மாதம் 21ம் தேதியன்று, அந்த மேடை திறக்கப்பட்டது. அப்போது ஷேக்ஸ்பியர் இயற்றிய ஜூலியஸ் ஸீஸர் என்னும் நாடகத்திலிருந்தும், இராமன் கதையின் ஒரு பகுதியைப் பொருளாகக் கொண்டு பவபூதி இயற்றிய வடமொழி நாடகத்தை எச். எச். வில்ஸன் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்திருந்த நூலிலிருந்தும், சில பகுதிகள் அன்று நடிக்கப்பட்டன. கதைப் பாத்திரங்களின் வேடங்களை எல்லாம் இந்துக் கல்லூரி மாணவர்களே தாங்கி நடித்தார்கள்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நான்காம், ஐந்தாம், ஆறும், பத்தாண்டுகளில், கல்கத்தாவில் வாழ்ந்த, ஆங்கிலம் கற்ற மக்களால் ஆங்கில நாடகங்கள் - முக்கியமாக ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்கள் - விரும்பிப் பார்க்கப்பட்டன. இவை

வங்காளி மாணவர்களாலும், நடிப்பதையே தொழிலாகக் கொண்ட நடிகர்களாலும், நடிக்கப்பட்டு வந்தன. அக்காலத்தில் நடிகத் தொழிலை மேற்கொண்ட வைஷ்ணவ சரண ஆட்யர் என்பவர் ஸான்ஸ்-ஸூஸி நாடக சாலையில், 1848ம் ஆண்டில் ஆகஸ்டு செப்டம்பர் மாதங்களில், ஒதெல்லோவாக நடித்து, சிறந்த நடிகர் என்று பெயர் பெற்றார். உயர்தரக் கல்வி நிலையங்கள் சிலவற்றில் ஷேக்ஸ்ப்பியர் நாடகங்கள் ஒழுங்காக 'ஆமச்சூர்' நடிகர்களால் நடிக்கப்பட்டு வந்தன.

ஐரோப்பிய நாடக மேடையின் பெருமையும், சிறப்பும், ஆங்கில நாடகங்களை நடிக்கும் புதுமையும் இலக்கியத் துறையில் ஈடுபட்டுப் பேரும் புகழும் பெற விரும்பிய மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்தன. கவிதைகளை இயற்றும் முயற்சியிலிருந்து அவர்களை இழுத்து, வங்காளி நாடகங்களை எழுதும் முயற்சியில் ஈடுபடச் செய்தன. வடமொழி நாடகங்களை மட்டும் மொழிபெயர்த்தோ, தழுவியோ, நாடகம் எழுத முயன்ற வடமொழிப் புலவர்கள் சிலரின் முயற்சிகள் அரைகுறை மனத்தோடு செய்யப்பட்டன. ஆதலால், அவை வெற்றி பெறாமல், குற்றுயிராக மடிந்தன. வங்காளியில் முதன் முதலாகச் சுயமாக எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் என்று சொல்லக் கூடியவை இரண்டு 1852ல் வெளிவந்தன. அவற்றுள் ஒன்று இன்பியல் நாடகம். அது வடமொழி நாடக முறையை ஓரளவு பின்பற்றி எழுதப்பட்டது. மஹாபாரதத்தில் காணும் ஒரு நிகழ்ச்சியைக் கதைப் பொருளாக உடையது. மற்றொன்று, ஆங்கில-ஐரோப்பிய வகையைச் சார்ந்த துன்பியல்-நாடகம். அது, சாதாரணமாக வங்காளத்தில் வழங்கும் நாடோடிக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அந்த இரண்டு நாடகங்களையும் இயற்றிய ஆசிரியர்களுக்கு ஆங்கிலமும் தெரியும். தாரா சரண சிக்தார் இயற்றிய பத்ரார்ஜுன என்னும் நாடகம் சுபத்திரை அருச்சுனனோடுகூட வீட்டைவிட்டு வெளியேறிச் சென்ற உடன்போக்கைக் கதைப் பொருளாக உடையது. அதன் ஆசிரியர் ஐரோப்பிய முறையைப் பின்பற்றியே தமது நாடகத்தை இயற்றினார். செயல்களையும் நிலைகளையும் அவற்றில் போலவே அமைத்தார். மேலும், அவற்றில் போலவே தமது நாடகத்தை 'அங்கங்கள்', 'களங்கள்', என்று வகுத்திருந்தார். களங்கள் என்னும் பிரிவினை ஐரோப்பிய நாடகங்களில் சாதாரணமாகக் காணப்படுவது. வடமொழி நாடகம் அறியாதது. இப்போது அந்தப் பிரிவினை வங்காளி நாடகங்கள் எல்லாவற்றிலும் தவறாமல் காணப்படுகிறது. வடமொழி நாடகத்தில் முக்கிய உறுப்புக்களாக அமைந்துள்ள இரண்டு—அதாவது, சூத்திரதாரரின்

முன்னுரையும் (நாந்தி), கோமாளிக்காரன் (விதூஷகன், கும்மாளிக்காரன்) என்னும் நாடக பாத்திரமும், புது முறை நாடகங்களில் கைவிடப்பட்டன. அந்த நாடகத்துக்குச் செய்யுள் வடிவத்தில் ஒரு முன்னுரை எழுதப்பட்டிருக்கிறது. அது நாடகப் பொருளைச் சுருக்கமாகக் கூறுவதோடு, நாடகக் கலையையும் புகழ்ந்து கூறுகிறது. **பத்ரார்ஜுன்,** உரைநடையும் செய்யுளுமாக விரவி எழுதப்பட்டிருக்கிறது. அதில் சில பாடல்களும் காண்கின்றன. நாடகம் என்று பார்க்கும்போது அதை அதிகம் மதிப்பதற்கு இல்லை. அது மேடையில் நடிக்கப் பட்டதாகவும் தெரியவில்லை. ஐரோப்பாவில் வழங்கிவந்த நாடகத்தை அதே ஐரோப்பிய வடிவத்தில் அந்தக் காலத்து வங்காளி இலக்கிய-உலகம் ஏற்கத் தயாராக இல்லை. ஆதலால், இந்த முன்னோடி முயற்சியில் மக்கள் அதிகம் கருத்துக் கொள்ளவில்லை. அதன் ஆசிரியர் கல்கத்தாவில் உள்ள கல்வி நிலையம் ஒன்றில் புகழ் பெற்ற கணித ஆசிரிய ராக இருந்தவர். தமது முதல் முயற்சி ஆதரிக்கப்படாததைக் கண்டு, மீண்டும் நாடகத்தை எழுத அவர் முயலவில்லை. ஜி. ஸி. குப்தா இயற்றிய **கீர்த்தி-விலாஸ்** என்னும் நாடகமும் உரைநடையும் செய்யுளுமாகக் கலந்து எழுதப்பட்டது. அதன் நடையும் பழங்கால நடை. **பத்ரார்ஜுன்** நாடகத்தின் நடை யைப் போல் செம்மையாகவும், மெருகுடையதாகவும் இல்லை. நாடகத்தின் பல பகுதிகள் ஒன்றோடொன்று நன்கு பொருந்தி அமைய வில்லை. அதன் ஒவ்வோர் அங்கமும் புல களங்க ளாகப் பகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அதில் பழங்கால முன்னுரை (பிரஸ்தாவனை) ஒன்றும் இருக்கிறது. அதில் பாடல்களும் உண்டு. அந்த நாடகத்தின் முக்கியக் கதைப் பாத்திரங்களின் நடைஉடை பாவனைகளிலும், கதையின் அமைப்பிலும்கூட, ஷேக்ஸ்ப்பியர் இயற்றிய **ஹாம்லட்** நாடகத்தின் ஆதிக்கம்நன்கு தெரிகிறது. வடமொழி நாடக நூல்களுக்கு இலக்கணம் வகுத்த ஆசிரியர்கள் துன்பியல் நாடகங்களை எழுதலாகாது என்ற தடையை விதித்திருந்தார்கள். அப்படி இருக்க, ஒரு துன்பியல் நாடகத்தை அவர் எழுதியது துணிகரச் செயல் என்றே கூறவேண்டும். அந்த நூலில் ஒரு பெரிய முகவுரை காணப்படுகிறது. நாட்டில் வழங்கி வந்த யாத்திரா-நாடகங் களையும், அவற்றை நடிக்கும் முறையையும், பற்றிய சீரிய மதிப்புரை ஒன்றும் அங்கே காணப்படுகிறது. அவர் ஐரோப் பிய நாடகங்களே சிறந்தவை என்றும், அவற்றை நடிப்பது நல்லது என்றும், பலமாக ஆதரித்துக் கூறுகிறார். அவர் நன்கு கற்றவர் என்பது தெளிவு.

1853ம் ஆண்டு முதல், வங்காளி நாடக-ஆசிரியர்கள் இரண்டு தனிப்பட்ட வகைகளைப் பின்பற்றினார்கள். அவற்றுள் ஒரு வகை, ஆங்கில நாடகங்களை, முக்கியமாக ஷேக்ஸ்ப்பியர் இயற்றியவைகளை, மொழிபெயர்ப்பதும் தழுவி எழுதுவதுமான வகை. இரண்டாவது வகை, மக்களுக்குச் சற்று நன்றாகவே தெரிந்திருந்த வடமொழி நாடகங்களை மொழிபெயர்ப்பதும் தழுவி எழுதுவதுமான வகை. ஆங்கில நாடகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் எல்லாம் முற்றும் வீண் முயற்சிகளாகவே முடிந்தன; அவற்றில் ஒன்றுகூட நடிக்கப்படவில்லை; படிப்பதற்கு ஏற்ற நூல்களாகவும் அவை ஏற்கப்படவில்லை. வடமொழி நாடகங்களைத் தழுவி எழுதியவை மக்களுக்கு ஓரளவு பிடித்திருந்தன. **ரத்னாவளி** என்னும் வட மொழி நாடகத்தை ராம நாராயண தர்க்க ரத்னர் வங்காளி மொழியில் நாடகமாக இயற்றினார். அது பைக்பர மன்னர்களின் தோட்டத்துக்கு நடுவிலுள்ள மாளிகையில் 1858ம் ஆண்டு ஜூலை மாதம் 31ம் தேதியன்று நடிக்கப்பட்டது. மக்கள் விரும்பிய வகையில் வங்காளி நாடகம் வளர்ந்து வருவதற்கு ஊன்றிய வித்தாக அது பயன்பட்டது. அதாவது, அதுவே வங்காளி நாடகத்தை இயற்றும் நன் முயற்சியைத் தொடங்கி வைத்தது. பிற்காலத்தில் ஷேக்ஸ்ப்பியரின் நாடகங்களில் சிலவற்றைத் தழுவிய நூல்கள் வெளிவந்தன. முன்னால் தொடங்கிய முயற்சிகளைக் காட்டிலும் இவை சிறந்தவை. ஆகையால், அந்த நூற்றாண்டில், எட்டாவது பத்தாண்டின் நடுவிலும் கடைசியிலும், அவை மாளிகையில் உள்ள தனி-அரங்குகளிலும், வெளியில் உள்ள பொது-அரங்குகளிலும், வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டன. அவ்வாறு நடிக்கப்பட்டவைகளில் **ஸிம்பெலின்** நாடகத்தைத் தழுவி, சந்திரகாளி கோஷ் இயற்றிய **குஸும் குமாரி** (1858) என்னும் நாடகத்தையும், **ஹாம்லட்** நாடகத்தைத் தழுவி, ஹராலால் ராய் எழுதிய **ருத்ர-பால்** (1874) என்னும் நாடகத்தையும் **ஒதெல்லோவைச்** சுருக்கி, தாருணி சரண பாலர் இயற்றிய **பீம்-ஸிம்ஹா** (1875) என்னும் நாடகத்தையும், முக்கியமாகக் குறிப்பிடலாம்.

அந்த நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியில் வங்காளி நாடகம் முறையாக முன்னேறவில்லை; தட்டுத் தடுமாறியும் தற்செயலாகவுமே முன்னேறிவந்தது. தனியார் சிலர் ஆதரித்துவந்த நாடக மேடைகளே நாடகங்களை எழுதுவதற்குத் தூண்டு கோல்களாக இருந்தன. ஆனால், அப்போது எதிர்பார்த்த பயனவிடக் கிடைத்த பயன் மிகக் குறைவாக இருந்தது. இந்த மதிப்புக்கு விலக்காக ஒருசில நாடகங்களும் இருந்தன; ஆனால், அவை எல்லாம் நாடக மேடைக்குத் தேவையானபடி

அமைக்கப்பட வேண்டும் என்று கருதி எழுதப்பட்டவை அல்ல.

சமூகச் சீர்திருத்தத் துறையில் மிக வலிமையோடு கிளர்ந்தெழுந்த உணர்ச்சிகளே மேற்கத்தியக் கல்வியும் பண்பாடும் நாட்டின்மீது தாக்கியதன் முதல் விளைவுகள். ஆயினும் முக்கியமாக வடமொழிக் கல்வியையே கற்ற இளைய வங்காளி வாலிபர்களின் மனத்தைப் பற்றிய அளவுக்கு இவை ஆங்கிலம் கற்ற வாலிபர்களின் மனத்தைப் பற்றியதாக வெளித் தோற்றவில்லை. இது ஒரு மிக்க விபரீதமான காட்சி. வடமொழியையே பெரும்பான்மையும் கற்ற நல் அறிஞர்களின் முன்னணியில் வித்தியா சாகர் விளங்கினின்றார். இலக்கியத்துறையில் அவரும், அவருக்குத் துணைநின்ற நண்பர்களும், மாணவர்களும், அவர்மீது மதிப்பு வைத்திருந்த பிறரும், நூதனக் கருத்துக்களை வாய்விட்டுக் கூறி, வற்புறுத்திப் பேசினார்கள். ஆனால், செயலில் அவற்றை அத்துணை வெளிக்காட்டவில்லை. இந்துக் கல்லூரியைச் சார்ந்தவர்கள் ஆங்கில நாடகங்களைப் போடுவதிலோ, அல்லது ஷேக்ஸ்ப்பியரின் இன்பியல் நாடகங்களையும் துன்பியல் நாடகங்களையும் மொழிபெயர்ப்பதிலோ, முனைந்திருந்தபடியால், அக் காலத்தில் மிகவும் வெட்கத்துக்கு இடமாக இருந்த சமூகப் பிரச்சினைகளைக் குறித்து நாடகங்களை எழுத, வடமொழிக் கல்லூரிப் பண்டிதர் ஒருவருக்கு வாய்ப்புக் கிடைத்தது. இராம நாராயண தர்க்கரத்னர் என்பவர் (1882-1886) இயற்றிய **குலீன்குல-ஸர்வஸ்வ** (நற்குலப் பார்ப்பனிக்குச் செல்வம் எல்லாம் குல மதிப்பே) 1854ல் வெளியிடப்பட்டது. மேல்வகுப்பைச் சார்ந்த பார்ப்பன மக்கள், சமூகத் துறையில் பிற்பட்டிருந்த நிலையைச் சுட்டும் பொருட்டு எழுதப்பட்ட முதல் நாடக நூல் அதுவே. முந்திய நூற்றாண்டின் இறுதிக் காலம் முதலே, அந் நாட்டு யாத்திரா-நாடகங்களிலும் 'பாஞ்சாலி' நாடகங்களிலும் இணைக்கப்பட்டு, சமூக விஷயங்களைப் புரளிசெய்யும் பகுதிகள் மக்கள் காணவும் கேட்கவும் விரும்பிய உறுப்புக்களாக இருந்தன. பவானி சரண பானர்ஜி சித்திரித்துக் காட்டிய புரளிக் கட்டுரைகளிலும், ஈசுவர சந்திர குப்தரின் காவியங்களிலும், இத்தகைய புரளிப் பகுதிகள் முக்கிய இடம் பெற்றன. அக் காலத்தில் புத்தறிவு வீசிய புத்தொளியில் பார்க்கும்போது முழு முட்டாள்தனம் என்றோ, தீய விளைவுள்ளவை என்றோ, தோன்றிய சமூகத்தின் வழக்க ஒழுக்கங்களில் உள்ள குறைகளைச் சித்திரித்துக் காட்டும் காட்சித் தொடர் என்று நாம் தர்க்கரத்னரின் நூலைக் கூறலாமே அன்றி, முறையாக எழுதப்பட்ட நாடகம் என்று அதைக் கூறுவதற்கில்லை. ஆயினும், நாட்டில்

காணப்படும் விஷயங்களைக் கொண்டு, நகைச் சுவை நாடகம் ஒன்றை முதன் முதலில் இயற்றியவர் அவரே.

குலீன் பார்ப்பனச் சமூகத்தில் வழங்கிவந்த மணமுறையில் காணும் தீமைகளைப் பற்றி எழுதப்பட்ட நாடகத்துக்கு ஐம்பது ரூபாய் பரிசு அளிக்கப்படும் என்று அறிவிக்கப்பட்டது. அவ் அறிவிப்பே காரணமாக எழுதப்பட்ட நூலே **குலீன்-குல ஸர்வஸ்வ.** முறையாக அமைந்த நகைச்சுவை நாடகம் என்றும் அதைக் கூறுவதற்கில்லை. அதில் காணும் நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் ஒன்றோடொன்று நன்கு இணைந்தும் காணுவதில்லை. முக்கியமான கதை என்று கூறுவதற்கும் அதில் கதைப் பகுதியும் ஒன்றும் இல்லை. அதில் உள்ள செய்யுள் பகுதிகளில் பாரத சந்திரரின் ஆதிக்கம் தெளிவாகத் தெரிகிறது. இப்படி எல்லாம் இருந்தும், அது நாடக மேடையில் வெற்றிகரமாகச் சில காலம் நடிக்கப்பட்டுவந்தது.

தர்க்க ரத்தினர் 1886ல் **நவநாடக்** (புதிய நாடகம்) என்னும் நாடகத்தை இயற்றினர். அது விரிவாகப் பெரு நூலாக எழுதப்பட்டது. தேவேந்திர நாத தாகுரின் மருமக்களின் வீட்டில் நடத்திவந்த நாடக மேடைக்கு என்றே அது எழுதப்பட்டது. அங்கு வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டது. அந்தக் கதையின் துன்பியல் முடிவு தீனபந்து மித்திரர் எழுதிய **நீல்-தர்ப்பண்** என்னும் நூலின் முடிவைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டது. நாடகம் முழுதும் அறிவுரை கூறும் பகுதிகள் விரவிக் காண்பதால், நாடகச் சுவை குலைந்து போகிறது. நாடகத்தின் கதைப் பொருள் அற்பமானது, சுவையற்றது. ஒரு செல்வவந்தரான ஜமீன்தாரின் மனத்திற்கு இசைந்த இளைய மனைவி அவருடைய மூத்த மனைவியையும் மகனையும் பலவகையாகத் துன்புறுத்திவருவதைப் பற்றியது. இராம நாராயண் தர்க்க ரத்னர் எழுதிய மற்ற நூல்களில் நான்கு, வடமொழி நாடகங்களைத் தழுவி எழுதிய **வேணீஸம்ஹார** (1858), **ரத்னாவளி** (1858), **அபிஞ்ஞான-சாகுந்தல** (1860), **மாலதீ-மாதவ** (1867), என்னும் நாடகங்களும்; **ருக்மிணீ-ஹரண்** (1871), **கம்ஸ-வத்** (1875), **தர்ம-விஜய்** (1875), என்னும் புராணக் கதைகளை ஒட்டிய மூன்று நாடகங்களும்; **ஸ்வப்ன-தன்** (1875) என்னும் நாடோடிக் கதையும்; ஆசிரியரது பெயர் குறிப்பிடப் படாமல்[1] வெளிவந்த மூன்று அல்லது நான்கு நகைச்சுவை நாடகங்களும்; முக்கியமாகக் கூறத்தக்கவை. அக் காலத்தில்

---

1. இவை தர்க்க ரத்தினரை மிகவும் ஆதரித்தவர்களுள் ஒருவரான மகாராஜா ஜதீந்த்ர மோஹன் தாகுர் எழுதியவை என்று கருதப்படுகின்றன.

நாடகம் என்ற பெயரில் பல நூல்கள் வெளிவந்தன. பல மனைவியரை மணத்தல், குழந்தைப் பருவத்தில் மணம்முடித்தல், என்பவைகளால் விளையும் தீமைகளையே அந் நூல்கள் கதைப் பொருளாகக் கொண்டன. அவற்றுள் தாரக-சந்திர சூடாமணி இயற்றிய **ஸபத்னீ-நாடக் (1858)**, பெயர் காணு ஆசிரியர் ஒருவர் (இவர் தர்க்க ரத்தினரே தவிர வேறல்லர் என்று தோன்றுகிறது) இயற்றிய **ஸம்பந்த-ஸமாதி (1857)**. என்னும் இரண்டையும் முக்கியமாகக் கூறலாம்.

நாடகம் என்று பெயர் சூட்டிக்கொண்ட நூல்களிலும் துண்டுப் பிரசுரங்களிலும் அக் காலத்தில் அதிகமாகக் கூறப் பட்டு வந்த விஷயம் கைம்பெண்களின் மறுமணம் என்பது. 'கைம்பெண் மறுமணச் சட்டத்தை' ஆதரித்து முதன் முதலில் எழுதியவர் வுமேஷ் சந்திர மித்திரர் என்பவர். அவர் இயற்றிய **விதவா விவாஹ-நாடக் (1856)** என்னும் நாடகத்தை அவர் எழுதுவதற்கு, கைம்பெண் மறுமணத்துக்குச் சாஸ்திரங்களின் ஆதரவு இருக்கிறது என்று காட்டிய, வித்தியாசாகரர் எழுதிய நூலே தூண்டுகோலாக இருந்தது. அந்த நாடகம் நாடக மேடையில், நன்கு, வெற்றிகரமாக, நடிக்கப்பட்டது. **வித்யா-ஸுந்தரில்** காணப்படுவதைப் போன்ற சில அநாகரிகமான கிராமியப் பகுதிகளும், அலுப்புத் தட்டும்படி தமக்குள்ளேயே நாடக பாத்திரங்கள் பேசிக்கொள்வதாக அமைந்த பகுதி களும் பல இருந்தன. ஆனபோதிலும், நாடக் மேடையில் கதை படிப்படியாக மலர்ந்து தோன்றும்போது, அதில் நாடகச் சுவை இருந்தது; கண் எதிரே நடப்பது உண்மை என்ற நினைப்பும் உண்டாயிற்று. அந்த ஆசிரியர் 'வங்காளி நாடகத் துறையில் முறைப்படி அமைக்கப்பட்ட துன்பியல் நாடகத்தை அறிமுகப்படுத்திய முதல் முயற்சி இதுவே' என்று கூறுகிறர். 1852ல் **கீர்த்தி-விலாஸ்** வெளியிடப்பட்டிருந் தாலும் கூட, அவர் இவ்வாறு கூறுவது ஆதாரம் அற்றது அன்று.

வித்யா சாகரரின் நூல்களின்மீது மித்திரர் மிக்க நன் மதிப்புக் கொண்டவர் என்பதும், அவைகளைப் பாராட்டுபவர் என்பதும் தெளிவு. அவர் இயற்றிய நாடகமாக உள்ளது. வேறு ஒன்றே ஒன்று. அதில் இந்த மதிப்பு நன்கு தெரிகிறது. அந்த நாடகம் சிதை நாடு துறந்து வாழ்ந்த நிலையைப் பற்றி வித்தியா சாகரர் உரைநடையில் எழுதியிருந்த வரலாற்று நூலின் நாடக வடிவம் (1865). கல்கத்தாவின் தெற்குப் பகுதியில் மித்திரர் ஒரு யாத்திரை-நாடகக் குழுவை அமைத் தார். அங்கே அவர் இயற்றிய **சீதார்-வனவாஸ்** என்னும் நாடகம் யாத்திரை-நாடக வடிவத்தில் மாற்றி அமைக்கப்

பட்டுப் பல முறை வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டது. அவர் இயற்றிய **விதவா-விவாஹ நாடக்** என்பதும் நாடக மேடையில் வெற்றி பெற்றது.

கைம்பெண்களின் மறுமணத்தைப் பற்றி மித்திரர் எழுதிய நாடகத்துக்குக் கிடைத்த வெற்றியே அஸ்ஸாம் மொழியில் நவீன முறையில் முதன்முதலாக நாடகம் எழுதத் தொடங்குவதற்குக் காரணமாக இருந்தது. அது **அருணோதய்** என்னும் மாதப் பத்திரிகையில், பகுதி பகுதியாக, முதலில் வெளியிடப் பட்டது. சில காலத்துக்குப் பின்பு (1870), அது புத்தக வடிவில் வெளிவந்தது. மித்திரர் எழுதிய நாடகமே அதற்கு நேர்முகமான ஒரு தூண்டுகோல். கைம்பெண்களின் மறு மணத்தை ஆதரித்து எழுதிய மற்ருெரு நூலும் குறிப்பிடத் தக்கது. அது 1859ல் வெளியிடப்பட்ட **விதவா-விரஹ-நாடக்** (கைம்பெண்களின் பிரிவாற்ருமைத் துயர்) என்பது. அது ஸாமுவேல் பீர் பக்ஷ் என்பவரால் எழுதப்பட்டது. அவர் முஸ்லிமாகப் பிறந்து, கிறிஸ்துவ மதத்தைத் தழுவியவர். அந்த நாடகக் கதை ஓர் உண்மை நிகழ்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அது அநாகரிகமாக இருந்தாலும், நிகழ்ச்சிகளே உள்ளவாறு சித்திரித்துக் காட்டுகிறது.

பண்டை ஒழுக்கங்களைப் பின்பற்றி வந்தவர்கள் கைம் பெண் மறுமணத்தை எதிர்த்தார்கள். அந்த எதிர்ப்பு உண்மையாக நடைபெறவில்லை. ஆயினும், அவர்கள் நாடகத் துறையின் மூலமாக முயன்ற முயற்சி சிறிதும் பலிக்கவில்லை. அது வெடிக்காத வெடி. அவர்கள் இயற்றிய நூல் ஒன்று கூடக் குறிப்பிடத் தக்கது அன்று.

ரத்னவலி என்னும் வடமொழி இன்பியல் நாடகத்தைத் தர்க்க ரத்னர் மாற்றி அமைத்த நாடகம் 1858 ஜூலை மாதம் நாடக மேடையில் மிகவும் சிறப்பாக வெற்றிபெற்றது. அதைக் கண்டு வியந்த மைக்கேல் மதுசூதன் டட் தாமும் நாடகத் துறையில் முயலக் கூடும் என்று நினைத்து, அதில் அப்போது இறங்கினர். (பின்னர், நவீன வங்காளிக் கவிதையைத் தொடங்கி வைத்தவர் இவரே). அதற்கு முன் அவர் ஆங்கிலக் கவிதையை மட்டுமே எழுதியிருந்தார். அவர் 1858ல் எழுதி முடித்த **சர்மிஷ்டா** என்னும் நாடகம்தனியாரின் மாளிகையில் நடிப்பதற்கு என்றே எழுதப்பட்டது. அது மிக நன்ருக 1859ல் உடன்பிறந்தவர்களான ஈசுவரசந்திரர், பிரதாப சந்திரர், என்ற பைக்பர மன்னர்கள் இருவரின், கல்கத்தாவின் வடக்குப் பிராந்தியத்தில் உள்ள, தோட்ட மாளிகையில் நன்ருக நடிக்கப்பட்டது. வங்காளியில் அதுவரை எழுதப்

பட்டிருந்த நாடகங்களில் எல்லாம் அதுவே மிகச் சிறந்தது. மகாபாரதத்தின் முதல் பருவத்தில் உள்ள கதையிலிருந்து அதன் கதை-அமைப்பு எடுக்கப்பட்டது. நாடகப் போக்கு, காளிதாஸர் எழுதிவந்த நம் நாட்டு முறையை அதிகம் பின் பற்றியதே தவிர, மேற்கத்திய நாடக ஆசிரியர்கள் கையாண்டு வந்த முறையை அவ்வளவு பின்பற்ற வில்லை. ஆயினும், வடமொழி நாடகங்கள் இன்னவாறு இயற்றப்படவேண்டும் என்று கூறிய பண்டை இலக்கண விதிகளை அந்த ஆசிரியர் தவறாமல் பின்பற்றினார் என்று சொல்ல முடியாது. அந்த நாடகத்தைப் பார்க்கவந்த, உயர்ந்த பதவியிலுள்ள ஆங்கில அதிகாரிகளுக்குப் பயன்படும் பொருட்டு, அவ் ஆசிரியரே அந்த நாடகத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்திருந்தார். **சர்மிஷ்டாவின் 'விளம்பர விளக்கம்'** என்று அந்த மொழி பெயர்ப்புக்குப் பெயரிடப்பட்டிருந்தது. அது 1859ல் வெளி யிடப்பட்டது. அதில், தமது நாடகத்தைக் குறித்து நவீன முறையில் அமைக்கப்பட்ட சிறந்த பண்டை நாடகத்தை வங்காளி மொழியில் இயற்றுவதற்கான முதல் முயற்சி இதுவே என்று அவர் கூறுகிறார்.

சர்மிஷ்டாவின் பின், **பத்மாவதி** வெளிவந்தது. இது 1859ல் எழுதப்பட்டு, 1860ல் வெளியிடப்பட்டது. கிரேக்க புராணத்தில் கூறப்பட்ட பொன்-ஆப்பிள் கதையின் இந்திய வடிவமே அது. **சர்மிஷ்டாவைப்** போல் அது முழுதும் உரை நடையில் எழுதப்படவில்லை. தொங்கல்-எதுகை முறையில் அமைக்கப்படாச் செய்யுள் பகுதிகள் அதில் பல காணப்படு கின்றன. வங்காளி மொழியில் முதன் முதலில் அவ்வாறு எழுதப்பட்டது அப்பொழுதுதான். நாடகம் என்று பார்க்கும் போது, **சர்மிஷ்டாவைக்** காட்டிலும் **பத்மாவதி** சிறந்தது. ஆனால், அந்த நாடகம் முழுவதையும் அவ் வகையான தொங் கல்-எதுகை இல்லாத செய்யுளிலேயே அவர் துணிந்து எழுதி யிருந்தால், அது இன்னும் நல்ல வெற்றிபெற்றிருக்கும்; 1872ல் டிசம்பர் மாதத்தில் பொது நாடக மேடை ஏற்பட்டது. அதற்கு முன் அந்த நாடகம் நடிக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை.

டட் எழுதிய மூன்றாவது நாடகம் **கிருஷ்ண-குமாரி** என்பது. அதன் பிரதிகள் 1861ல் நண்பர்களுக்குள் மட்டுமே வழங்கப்பட்டன; 1865ல்தான் அவை விலைக்கு விற்கப்படத் தொடங்கின. அந்த நாடகத்தை அவர் 1860ல் ஆகஸ்டு மாதம் ஆறும் தேதியில் தொடங்கி, செப்டம்பர் மாதம் 7ம் தேதிவரை ஒரே மூச்சாக முயன்று, ஒரே மாதத்தில் எழுதி முடித்தார். டாட் எழுதிய **ராஜஸ்தான்** என்னும் நூலிலிருந்து அந்தக் கதை எடுக்கப்பட்டது. ரங்கலால் பானர்ஜி இயற்றிய

பத்மினி என்னும் நூல் 1858ல் வெளிவந்த நாள் முதலே, தேசியப் பற்று உணர்ச்சி மிக்கவர்களாயும், கல்லூரிகளில் கல்வி கற்றவர்களாயும், உள்ள வங்காள நாட்டு இளைஞர்கள் அதை ஒரு வேதம் போலப் பாராட்டினர். டட்டின் நாடகத்தின் போக்கு, கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகத்தின் [1] அமைப்பைப் பின் பற்றியிருந்தது. அதைத் தவிர, ஷேக்ஸ்ப்பியரின் ஆதிக்கமும் அதில் நன்கு காண்கிறது. அந்த முயற்சி துணிகரமானது என்பதில் ஐயம் இல்லை. அதுவரை வங்காளி மொழியில் அந்த வகையில் எழுதப்பட்ட நூல்கள் எல்லாவற்றையும்விட அது உயர்ந்து நின்றது. அந்த நாடகம் முழுதும் உரைநடையிலேயே எழுதப்பட்டது. ஆயினும், ஒருசில பாடல்களும் அதில் காணப்படுகின்றன. கிளர்ந்து எழுந்த தேசியப் பற்றின் உணர்ச்சி, கதா-நாயகியின் தந்தை தனக்குள்ளேயே பேசுவதாக அமைந்த பகுதிகளில் நன்கு ஒலிக்கிறது. தேவேந்திர நாத் தாகுரின் மக்களும் மருமக்களும் நண்பர்களுமாகச் சேர்ந்து நடத்தி வந்த 'ஜோரஸங்கோ நாடக அரங்கு' என்னும் தனி-நாடக மேடையில் மிகவும் வெற்றிகரமாக அது நடிக்கப்பட்டது.

டட் எழுதிய அடுத்த நாடகம் **மாயா-கானன்** (மாயக் காடு) என்பது. நெடுங் காலத்துக்குப் பிறகு, அவரது வாழ்க்கை ஓயப்போகும் தறுவாயில், பொது நாடக மேடை ஒன்றின் பொருட்டு அது எழுதப்பட்டது. அவர் இறந்தபின், ஜனவரி மாதத்தில், வெளியிடப்பட்டது. 1874ல் ஏப்பிரல் மாதம் 18ம் தேதியில் முதன்முதலாக நடிக்கப்பட்டது. அது ஒரு புனைவியல் பாங்குள்ள கதை: மனத்தை உறுத்தும் அளவுக்குத் துன்பியல் பண்பு மிக்கது. 'அந்த ஆசிரியரின் வாழ்க்கையில் அவர் அடைந்திருந்த தோல்விகளைப் பிரதிபலிக்கும் நிழல்தானோ இது?' என்று நம்மை நினைக்கச் செய்கிறது. ஆயினும், அதில் நாடக பாத்திரங்களின் இயல்புகளையும் பண்புகளையும் அவர் சித்திரித்துக் காட்டிய முறை நன்றாகவே இருக்கிறது.

சர்மிஷ்டா நாடகம் வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டுச் சில காலத்துக்கெல்லாம், **பத்மாவதி** என்னும் நாடகம் எழுதி முடிந்ததும் முடியாததும் ஆக இருந்த காலத்தில், அப்போது

---

1. யூரிப்பிடீஸ் என்னும் கிரேக்க ஆசிரியர் இயற்றிய **ஐபிஜினீயா** என்னும் நாடகத்தின் ஆதிக்கமும் அதில் அங்கங்கு, சிறிதளவில், எனினும் மிக நன்றாகக் காணப்படுகிறது. **ராஜஸ்தானில் பூத்த மலர்** என்னும் பெயரால் அவ் ஆசிரியர் இந்நூலை மொழிபெயர்க்கத் திட்டமிட்டிருந்தார்.

எங்கும்,காணப்பட்டுவந்த இரண்டு பெரிய தீமைகளைப் புரளி செய்து, இரண்டு நகைச்சுவை நாடகங்களை எழுதவேண்டும் என்று டட்டின் மனம் அவரைத்தூண்டிற்று. அரைகுறையாகக் கல்வி கற்றவர்களும் செல்வம் மிக்கவர்களுமான இளைஞர் கள் குடிவெறியில் நடந்துகொள்ளும் முட்டாள்தனத்தைப் பற்றியது ஒன்று. பக்தி நிரம்பியவர்களைப் போல் பாசாங்கு செய்துவரும் கிழட்டு உருத்திராட்சப் பூனைகளின் காம-நடத் தையைப்பற்றியதுமற்றொன்று. இரண்டு நாடகங்களும்1859ல் வெளியிடப்பட்டன. முதலாவது நாடகம் **ஏகை கிபலே சப்யதா** (பண்பாடு என்று சொல்லப்படுவது இதுதானா?) என்பது; இரண்டாவது நாடகம் **பலசாலி கேர் காடே ரோம்** (**வெள்ளி மயிருடைய காமுகன்**: 'கழுத்தின் மெல்மயிரை வளர்க்கும் கிழட்டு மைனா' என்பது இப் பெயரின் மொழிபெயர்ப்பு) என் பது. அந்த இரண்டு நாடகங்களும் சிறந்த நகைச்சுவை பொருந்திய புரளி-நாடகங்கள். அவை நன்றாக எழுதப் பட்டவை: சுருக்கென்று தைப்பவை. வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட சிறந்த நகைச்சுவைப் புரளி நாடகங்களில் அவை இரண்டும் சேர்த்து எண்ணப்படவேண்டியவை. பிற்காலத்தில் இயற்றப்பட்ட அவ்வகை நாடகங்கள் எல்லாம் அவற்றின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்பட்டவை என்று சொல்லலாம். **ஏகை கி பலே சப்யதா** என்னும் நாடகம் 1865ல் ஜோரஸங்கோ நாடக மேடையிலும் ஸபா-பஜார் நாடக மேடையிலும்[1] நடிக்கப் பட் டது. பிந்திய மேடையில் **கிருஷ்ண-குமாரி** என்னும் நாடகமும் நடிக்கப்பட்டது. அவரது முதல் நகைச்சுவைப் புரளி நாடகம் வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டதைக் கண்டு, அவரது அடுத்த நாடகத்தின் புரளிகளுக்கு இலக்குக்களாக ஆக்கப்பட்டவர்கள் விழித்தெழுந்து, எச்சரிக்கையாகச் சுற்றுமுற்றும் நடப்பதைக் கவனித்துவந்தார்கள். அவர்களுடைய முயற்சி காரணமாக, **வெள்ளி மயிருடைய காமுகன்** என்னும் நாடகத்தை நடிப்பதில் தனி-நாடக மேடைகள் அதிக விருப்பம் உடையவையாக இருக்கவில்லை. பொது நாடக அரங்கு நிலைபெற்ற பின்பே, அந்த நாடகம் நடிக்கப்பட்டது.

மைக்கேல் மது சூதன் டட் ஆங்கிலத்தில், **ரிஜியா எம்ப்ரஸ் ஆப் இன்ட்** (இந்து நாட்டின் சக்கரவர்த்தினி) என்னும் கவிதை வடிவமாக அமைந்த நாடகத்தை இயற்றினார். பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த இந்திய சரித்திர நிகழ்ச்சி ஒன்றிலிருந்து அதன் கதைப் பொருள் எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. டட்,சென்னை

---

1. வாரன் ஹேஸ்டிங்ஸ் என்பவருக்கு முன்ஷியாக இருந்த ராஜா நப-கிருஷ்ண என்பவர் நிலைநாட்டிய தேவ் குடும்பத்தின ரின் உறுப்பினர்களால் இந்த மேடை நிறுவப்பட்டது.

யில் இருந்தபோது (1848-1856), அது எழுதப்பட்டது; ஆனால், அது வெளியிடப்படவே இல்லை. கிருஷ்ண-குமாரியை வெளியிட்ட பின்பு அந்த நாடகத்தை வங்காளியில் மொழி பெயர்த்து எழுதவேண்டும் என்று டட் எண்ணியிருந்தார். ஆகவே, அவர் 1860ல் செப்டம்பர் மாதம் 1ம் தேதியன்று, தமது நண்பர் ஒருவருக்கு இவ்வாறு எழுதினார்: 'நான் இன்னும் ஒரு நாடகத்தை எழுதத் தொடங்குவதற்குத் தயாராகவே இருக்கிறேன். ஆனால், அதற்குமுன் இந்த நாடகம் நடிக்கப்பட வேண்டும். இந்துக்கள், முஸல்மான்கள், ஆகியோர் இரு வகுப்பினரையும் பற்றிய கதைப் பொருள்களை நாம் நாடக விஷயங்களாக எடுத்துக்கொள்ள வேண்டும். முகம்மதியர்கள் நம்மைக் காட்டிலும் மூர்க்கமான இயல்புடைய இனத்தைச் சார்ந்தவர்கள். சினம் முதலிய உணர்ச்சிகளை நாடக மேடையில் சித்திரிப்பதற்கு அவர்களால் நல்ல வாய்ப்புக் கிடைக்கும். அவர்களுடைய பெண்மக்கள் இயல்பாகவே நம்மவர்களைக் காட்டிலும் கபடமானவர்கள்; அப்படி நடக்கும் நாடக பாத்திரங் களாக அமைவதற்கு அவர்கள் ஏற்றவர்கள்......இதற்குப் பிறகு, நாம் **ரிஜியாவை** முதலில் கவனித்தாகவேண்டும். அது உன் மனத்துக்கு மிகவும் பிடித்த நாடகமாக இருக்கும் என்று நினைக்கிறேன். முஸ்லிம் பெயர்களைக் கண்டாலே நம்மவர்களில் பலருக்கு ஓரளவு அருவருப்பு ஏற்படுகிறது; அந்த வழக்கத்தை நாம் விட்டுவிடவேண்டும்.'

மூன்று வங்காளி நாடகங்களை டட் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்தார். அவை தர்க்க-ரத்தினரின் **ரத்னாவளி** (1858), தாமே எழுதிய **சர்மிஷ்டா** (1859), தீன பந்து-மித்திரர் இயற்றிய **நீல்-தர்ப்பண் அல்லது தி மிரர் ஆப் இன்டிகோ ப்லான்டிங்** (அவுரிப்பயிரின் கண்ணாடி, 1860). கடைசி மொழிபெயர்ப்பை, இன்னார் அதை இயற்றினார் என்று பெயரைக் குறிப்பிடாமல், ரெவெரெண்டு ஜே. லாங் பாதிரியார் வெளியிட்டார். வுமேஷ் சந்திர மித்திரர் இயற்றிய **விதவா-விவாஹ-நாடக்** என்பதையும் மொழிபெயர்க்கவேண்டும் என்று டட் எண்ணியிருந்தார்.

ஹூக்ளிக் கல்லூரியில் மாணவராயிருந்தவரும் அஞ்சல் இலாக்கா அதிகாரியாகத் தொழில் பார்த்து வந்தவருமான, தீன பந்து-மித்திரர் (1829-1874) நாடகம் எழுதுவதில் ஒரு புதிய ஊக்கத்தைக் கிளர்ந்தெழச் செய்தார். நகரத்தில் வாழும் மேன்மக்களின் சமூக வாழ்க்கையில் காணப்படும் தீய நடத்தைகளைப் பற்றிய நூல்களைப் படித்துவரும் பெருந் தொகையினரான மக்களுக்கும், அவற்றை நாடகமாக நடித்துக் காட்டும் போது அவற்றைப் பார்த்துவரும் மிகச் சிறு தொகையினரான மக்களுக்கும், அத்தகைய நிகழ்ச்சிகளில் விருப்பம் குறைந்து வரு

வதைக் கண்டார். வாயில்லாப் பிராணிகளான நாட்டுப் புற மக்களைப் பலவகைக் கொடுமைகளுக்குப் பிறர் உள்ளாக்கியும், பொருளாதாரச் சுரண்டல்களுக்கு உட்படுத்தியும், வருவதைப் பற்றிய நிகழ்ச்சிகளைப் படிப்பதிலும் காண்பதிலும் பொதுமக்க ளுக்கு விருப்பம் இருக்கும் என்று நினைத்தார். அக் காலத்தில், வங்காளத்தில் அவுரிப் பயிர் செய்வதே மிகவும் முக்கியமான தொழிலாக இருந்தது. பிரிட்டிஷ் மக்கள் சிலரின் ஆதிக்கத்தின் கீழ் அது முற்றும் உட்பட்டுக் கிடந்தது. அவுரித் தோட்டங் களுக்கும், அவற்றைச் சார்ந்த தொழிற்சாலைகளுக்கும், மேல்-அதிகாரிகளாக இருந்தவர்கள் பண்பாடற்ற சில பிரிட்டிஷ் மக்கள். அவர்கள் அதிகக் கல்வி வாசனையோ, மக்களின் மீது இரக்கமோ, சிறிதும் இல்லாதவர்கள். அரசாங்கத்தின் நிர் வாகத்தை நடத்திவந்த உயர்ந்த அதிகாரிகளில் சிலர் நேர்முக ஆதரவு காட்டாமல், 'நடந்தபடி நடக்கட்டும்' என்று தலையிடா மல் இடம் கொடுத்த காரணத்தாலோ, அல்லது, அங்கு நடப் பவைகளைப் பற்றி அவ் அதிகாரிகள் அசட்டையாக இருந்ததால் அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட தைரியத்தாலோ, அந்த அவுரித் தோட்ட முதலாளிகள் தங்கள் தோட்டங்களில் வேலை செய்த குடியானவர்களைத் தம் மனம்போல் நடத்திவந்தார்கள். தீன பந்து மித்திரரின் பிறந்த ஊராகிய ஜெஸ்ஸோர், அந்தத் தீமை யால் மிகவும் வருந்திய பிரதேசங்களில் ஒன்று. ஆகவே, அவ ருக்கு அதைப் பற்றிய பல உண்மைச் செய்திகள் கிடைத்து வந்தன: அவற்றைப் பற்றி அவருக்கு நேரில் நல்ல அநுபவமும் உண்டு. அவர் இயற்றிய முதல் நாடகம் **நீல்-தர்ப்பண்** என்பது (டாக்கா 1860). மனிதர்க்கு அடாதவையும், மிருகத்தன்மை வாய்ந்தவையும், தியவையும், கொடிய சித்திரவதையைப் போன்றவையுமான, செயல்களை அவர் கோரமாகச் சித்திரித் துக் காட்டினர். நாடக நூல் என்று பார்க்கும்போது, அதில் காணும் குறைகள் பல; அவை நன்கு வெளிப்பட்டுக்காண்கின் றன. ஆனல், நாடக நிகழ்ச்சியாகப் பார்க்கும்போது, பார்ப் போரின் மனத்தை வசப்படுத்திக் கவரும் நிகழ்ச்சிகள் நிரம்பி, அது சிறப்புடையதாக உள்ளது. அக் கொடுமைகளை ஒடுக்க அது அளித்த துணை பெரிது. அதில் வரும் நாடக பாத்திரங் கள் கண்ணெதிரே நிற்பவர்களைப் போல், நன்ருகச் சித்திரிக் கப்பட்டிருக்கிருர்கள்; அப்படிப்பட்டவர்கள் நாம் இயற்கையில் காணக் கூடியவர்கள்' ஏனெனில், வாழ்க்கையில் தாம் நேரில் கண்டவர்களையே அவர் நமது கண்முன் நிறுத்திக் காட்டியிருக் கிருர். சமூகத் தீமைகளைக் கண்ணுடிபோல் எடுத்துக் காட்டிச் சமூகத்தில் தலைசிறந்த பயனை அளித்த நூல்களாகிய **அங்கில் டாம்ஸ் காபின், நிக்கலஸ் நிக்கில்பி, ஆலிவர் ட்விஸ்ட்** என்னும் நூல்களுக்கு ஈடாக அந் நூல் மதிப்பிடுவதற்குரியது.

மித்திரர் இயற்றிய இரண்டாவது நாடகம் **நவீன்-தபஸ்வினி** (தவம் செய்யும் இள மங்கை, கிருஷ்ணகர் 1868) என்பது. இதன் நாடகக் கதை இரண்டு பகுதிகளாக உள்ளது. அவ் இரண்டு பகுதிகளுக்கும் உள்ள இணைப்பும் மிக இலேசானது. அவற்றுள் ஒன்று **மெர்ரி வைவ்ஸ் ஆவ் வின்ஸர்** (வின்ஸர் நகரின் குதூகலப் பெண்டிர்) என்னும் நாடகத்தைச் சிறிது தழுவி அமைக்கப்பட்ட நகைச்சுவைக் கதை. மற்றொன்று அந் நாட்டில் வழங்கிய நாடோடிக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட கதை. அதில் வரும் நாடக பாத்திரங்கள் உணர்ச்சியற்றும், இயந்திரப் பொம்மைகளைப் போலவும், பேசியும் நடந்தும் வருகின்றனர். நாடகத்தின் நடையும் அவ்வாறே சுவையற்றது. அவர் இயற்றிய மூன்றாவது நாடகம் **ஸதவார் ஏகாதசி** (மணமான பெண்ணைக் கைம்பெண்ணாக்கிய கொடுமை, 1886) என்பதே அவருடைய நூல்களில் எல்லாம் சிறந்தது. வங்காளி மொழியில் உள்ள மிகச் சிறந்த நாடகங்களில் அது ஒன்று. ஆயினும், பார்த்தவுடனேயே அதில் பல குற்றங்கள் நன்கு தெரிகின்றன. அதை நகைச் சுவைப் புரளி என்று சொல்லுவதைக் காட்டிலும் கோணல் சித்திரம் என்று சொல்லுவதே தகும். ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற இளைஞர்கள் குடி வெறியர்களாயும் காமப் பித்தர்களாயும் நடந்துவந்ததைப் பற்றி டட் எழுதிய நகைச்சுவை நாடகத்தை ஓரளவு மாதிரியாகக் கொண்டு அது எழுதப் பட்டது. அதன் முக்கியக் கதைப் பாத்திரமாக உள்ளவன் நிம் செந்த் டட். அவனது செயல்களே அக் கதையை யாதொரு சிறப்பும் இல்லாமல் தாழ்ந்து போகாமல் காக்கின்றன; அந்த நாடகத்தைக் கீழ்த்தர நகைச்சுவை நாடகமாகக் கருத இடங்கொடாமல், ஒரு துன்பியல் நாடகமாக்கி, உயர்த்துகின்றன. அவனுடைய பண்புகள் எல்லாம் நன்றாகக் கற்பனை செய்யப்பட்டிருக்கின்றன; அற்புதமாக வரையவும் பட்டிருக்கின்றன. புலவரும் கவியுமாகிய மைக்கேல் மதுசூதன் டட்டின் வழியை ஓரளவு பின்பற்றிச் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

மித்திரர் இயற்றிய மற்ற நாடக நூல்கள் எல்லாம் முற்றும் நகைச்சுவை நாடகங்களாகவோ, அல்லது, நகைச்சுவை மிக்க எளிய இன்பியல் நாடகங்களாகவோ, உள்ளன. **'பியேபாக்ள புடோ** (மணப்பைத்தியம் கொண்ட கிழவன், 1886)'[1] **லீலாவதி**

1. இதன் கதை, உண்மை நிகழ்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

(1867), **ஜாமாயி-பாரிக்** (மருமகன்களுக்கு ஏற்ற பாசறை-1872[1]). **கமலே-காமினி** (1873), என்பவை அவற்றில் சில. இக் கடைசி நாடகம் காச்சார் பகுதியில் நடந்த உண்மை வரலாற்று நிகழ்ச்சி ஒன்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு இயற்றப் பட்டது.

தீனபந்து மித்திரர் எழுதிய நாடகங்கள் வங்காளி நாடகத் தின் வளர்ச்சியை அதிகம் ஊட்டிப் பேணவில்லை. ஆனல், பொது நாடகமேடை தொடங்கப்பட்ட காலத்தில் அவை நாடகமேடையில் மிக்க வெற்றிபெற்றன என்பதில் ஐயமில்லை. உண்மையில், 1877ல் டிசம்பர் மாதத்தில், பொது-மக்கள் நாடகமேடைகள் தொடங்கியபோது, அவற்றில் மித்திரரின் நாடகங்களே முதலில் நடிக்கப்பட்டன. சில காலம் வரை பண வருவாய் கிடைப்பதற்கும் அம் மேடைகள் அவற்றையே நம்பியிருந்தன. மித்திரரின் நாடகங்கள் இன்பியல் வகையைச் சேர்ந்தவை. எளிய நகைச்சுவை உடையவை. சில வேளை களில் அவை அநாகரிகமாகவும் தாழ்ந்து விடுவதுண்டு. அக் காலத்தில் நாடகம் பார்க்கச் சென்ற மக்களுக்குத் திறம்பட அமைத்த நாடக-பாத்திரங்களின் பண்புகளையும், நாடகப் போக்கின் ஐயப்பாட்டு நிலையையும், காட்டிலும் இவ்வகை அமைப்பே மிகப் பிடித்திருந்தது. அந்த நூற்றாண்டின் கடைசி வாக்கில், நாடகம் பார்க்கச் சென்றவர்களின் சுவை மாறி விட்டது. ஆகவே, அப்போது அந் நாடகங்களிலிருந்து பல பகுதிகளை வெட்டி நீக்கிய பின்பே, அவை நடிக்கத் தக்கவை யாக ஆயின.

மனே-மோஹன் பசு (1881-1912) என்பவர் ஈசுவர சந்திர குப்தரின் இலக்கிய மாணவர்; 'கபி'ப் பாடல்களை எழுதுவதில் அவர் வல்லவராக இருந்தார். பக்தி ரசம் ஆழ ஊடுருவிக் கிடப்பவையாயும், புராணக் கதைகளை ஒட்டிய வையாயும், உள்ள நாடகங்களை நாடக மேடையில் நடிப்பதற்கு ஏற்ற வகையில் அவர் தொடங்கி வைத்தார் என்பதில் யாதொரு வியப்பும் இல்லை. வங்காளி நாடகத்தின் போக்கு ஓரளவு பழைய யாத்திரா-நாடகங்களைப் போலவே அமைந்த தற்கும்; புதிய யாத்திரா வகை பிறந்ததற்கும், அவர் இவ்வாறு எழுதிவந்ததே காரணம். மக்கள் விரும்பிக் கேட்டுவந்த பழைய பக்தித் துறைப் பொழுதுபோக்கு அல்லது காலட்

1. நாடக ஆசிரியர் தமது நண்பர்கள் சிலரையும், அக் காலத்தில் வாழ்ந்த பெருமக்கள் சிலரையும், இந் நாடகத்தில் சிறிய கதைப் பாத்திரங்களாக அமைத்து, இலேசாகப் புரளி செய்கிறர்; அல்லது, போகிற போக்கில் குறிப்பிடுகிறர்.

சேபங்கள் ('சுதகதா') அந் நாடகத்தில் ஆதிக்கம் செலுத்தின. பிறரை நோக்கிச் சொல்லுவதாகவோ, தனக்குத் தானே சொல்லுவதாகவோ, அதில் அமைந்த மிக நீண்ட பேச்சுக்களே இதற்குச் சான்ருக உள்ளன. பாடல்களும் மிகவும் அதிக மாக அதில் காணப்பட்டன. கதையின் போக்கைப் படிப்படி யாக அமைப்பதில் எவ்வகையான திறமையும் ஆசிரியருக்கு இருந்ததாக அதிலிருந்து தெரியவில்லை. நடையும் எளிதாக இன்றிக் கனமாகவும் பழைய முறையிலும் அமைந்திருந்தது.

பசு இயற்றிய முதல் நூல் **ராமாபிஷேக்** (இராமனின் முடிசூட்டு, 1855) என்னும் நாடகம். இராமனின் கதையைப் பற்றி வங்காளி மொழியில் ஒருவர் தாமாகப் புனைந்து எழுதிய முதல் நாடகம் இதுவே. பெரும்பான்மையும் இது உரை நடையிலேயே உள்ளது. பசுவின் இரண்டாவது நாடகம் **ப்ரணய்-பரீக்ஷா** (காதல்-சோதனை, 1869) என்பது. இது பல மனைவியரை மணப்பதால் விளையும் தீமைகளைச் சுட்டிக் காட்டுவதாயும், வாழ்க்கையோடு ஒட்டாததாயும், உள்ள புனைவியல் கதை. தர்க்க-ரத்தினரின் **நவநாடக்** என்னும் நூலின் ஆதிக்கம் இதில் தெரிகிறது. ஆனால், இதன் முடிவு துன்பியல் வகையைச் சார்ந்ததாக இல்லை. இதில் கூறப்பட்ட கதையை நாவல் வடிவத்தில் கூறுவது எளிது. அவரது மூன்ருவது நாடகம் **சதி-நாடக்** (1873) என்பது. பசு இயற்றிய நூல்களில் எல்லாம் பலருக்கு நன்கு தெரிந்த நூல் அதுவே. சிவன், சதி, ஆகியோரைப் பற்றிய புராணக் கதையை அது கூறுகிறது. அந்த ஆசிரியர் இயற்றிய நாடகங் களில் எல்லாம் அது ஒன்று மட்டுமே துன்பியல் முடிவை உடையது. பழைய குறைகளையே ஒப்பிய மக்கள் கூறிய குறை களை நீக்கியே அந்த நாடக-ஆசிரியர் அந்த நாடகத்தின் இரண்டாம் பதிப்பைப் (1877) பதிப்பிக்க வேண்டியிருந்தது. ஆகவே, மறுபிறப்பில் இமயமலையின் மகளாகப் பிறந்த சதி சிவனை மீண்டும் அடைந்து வாழ்வதாகக் கூறும் கடைசி அங்கம் ஒன்றைச் சேர்த்தார். **சதி-நாடக்** என்பதில் புதிதாகப் புகுத்தப்பட்ட முக்கியமான நாடக உறுப்பு பைத்தியக்காரச் சாந்தி ராம் என்னும் கதைப் பாத்திரம். அவன் தோற்றத் திலும் நடத்தையிலும் பைத்தியக்காரனுகக் காணப்பட்டானே தவிர, உண்மையில் அவன் தூய மனமுடைய ஒரு முனிவன். இருபது ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் எழுதிய கிரீஷ் சந்திர கோஷர் சமயச் சார்புள்ள தமது நாடகங்களின் கதைகளில் இப்படி மாறுவேடம் பூண்டு தோன்றிய நல்லோரையே முக்கிய கதைப் பாத்திரங்களாக அமைத்துப் புகழ்பெற்ருர்.

அவர் இயற்றிய நான்காவது நாடகம் அரிச்சந்திரனின் புராணக் கதையைப் பற்றியது (1875). அதில் யாத்திரா-நாடகத்தின் பண்புகள் அதிகமாகத் தென்படுகின்றன. அவ்வகை நாடகம் அப்போது சீராக அமைக்கப்பட்ட நாடக மேடையில் நடிப்பதற்காக இயற்றப்படாத நாடகமாக உரு மாறிவிட்டது. அதில் நிறையப் பாடல்களும் நீண்ட பேச்சுக் களும் காணப்பட்டன. புதிதாக விழித்தெழுந்த தேசிய-உணர்ச்சியின் எதிரொலிகள் அந்த நாடகத்தில் அங்கங்கே பலகாலும் கேட்டுவந்தன. அவர் வேறு ஐந்து நாடகங்களையும் இயற்றியிருந்தார். அவற்றுள் நான்கு புராணக் கதைகளைப் பற்றியது. ஐந்தாவது (1875) அந்தப் பிரதேசத்தில் உள்ள சமயச் சார்பான நிலையம் ஒன்றைப் புரளி செய்து எழுதப் பட்டது. அந்த ஐந்து நாடகங்களிலும் யாதொரு சிறப்பும் இல்லை. அவற்றை யாத்திரா-நாடகங்கள் என்று சொல்ல வேண்டுமே தவிர, நாடகமேடை நாடகம் என்று கூறுவதற்கு இல்லை. பசு எழுதிய கடைசி நாடகம் **ஸதீர்-அபிமான்** என்பது. அது 1910-1911 ஆண்டுகளில் நாடகத்தைப் பற்றிய செய்தி களை வெளியிட்டு வந்த ஒரு பத்திரிகையில் பகுதி பகுதியாக வெளிவந்தது. அதில் உரை நடையும் செய்யுளும் கலந் திருந்தன. பூமிக்கு உள்ளே சீதை புகுந்து மறைந்த கதையே அதன் கதைப் பொருள்.

போ-பஜார் நாடகமேடை தனி ஆமச்சூர் நடிகர் குழு ஒன்றால் அமைக்கப்பட்டது. அக் காலத்தில் உள்ள மற்ற எல்லா நாடக மேடைகளையும் போலவே. அதுவும் 1868ம் ஆண்டின் தொடக்கத்தில் பசு இயற்றிய **ராமாபிஷேக் நாடகத்** தையே முதல் நாடகமாக நடித்தது. **ஸதி-நாடக்** என்னும் நாடகமும் அங்கே அடிக்கடி வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டு வந்தது. 1879ம் ஆண்டின் தொடக்கத்தில் **ஹரிஸ்சந்த்ரநாடக்** என்பது அங்கு நடிக்கப்பட்டது. அதற்குச் சிறிது காலத் துக்குப் பின்பு, அந்த நாடக-மேடை மூடப்பட்டது. நாடகங் கள் பொது மேடைகளில் நடிக்கப்படத் தொடங்கிய காலத்தில் பசுவின் நாடகங்கள் அவற்றிற்கு ஏற்றவை அல்ல என்று கருதப்பட்டன. அவர் இயற்றிய நாடகங்களில் இதற்கு விலக்காக உள்ளது **ப்ரணய்-பரீக்ஷா** என்னும் நாடகமொன்றே. இது 1874ம் ஆண்டில் ஜனவரி மாதம் 17ம் தேதியன்று, 'கிரேட் நாஷனல் தியேட்டர்' என்னும் நாடகமேடையில் நடிக்கப்பட்டது. அவரது நாடகங்களில் வேறு எதுவும் பொது மேடையில் வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டது என்று கூற யாதொரு சான்றும் இல்லை.

17.

புதிய கவிதையின் முன்னோடிகள்

ஆங்கில இலக்கியம் மிகப் பரந்தது; அழகிய நற்காட்சியாக உள்ளது. அதைப் பலரும் அறியுமாறு ஆங்கிலக் கல்வி அதன் வாயிலைத் திறந்து வைத்தது. அந்த இலக்கியத்தின் மூலமாக, பண்டைக் காலத்தில் சிறந்திருந்த ஐரோப்பிய இலக்கியத்தின் தோற்றத்தையும் பலர் காணச் செய்தது. கல்கத்தாவில், 1817ல் இந்துக் கல்லூரி நிறுவப்பட்ட காலத்திலிருந்தும், அதை அடுத்து, விரைவில் ஹுக்ளியிலும், கிருஷ்ணகிரியிலும், வேறு சில நகரங்களிலும், கல்லூரிகள் நிறுவப்பட்ட காலத்திலிருந்தும், இந்தப் புதிய நிலை தொடங்கிற்று. அது முதல் சில பத்தாண்டுகள் வரையில், கல்கத்தாவிலும் அதற்கு வெளி ஊர்களிலும் உள்ள கல்லூரிகளில் ஆங்கிலத்தைக் கற்கப் புகுந்த மக்களின் எண் அதிகம் இல்லை. ஆயினும், அவர்கள் அங்கே கல்வி கற்றதால் பெற்ற மதிப்பு அதிகம்; அதன் ஆதிக்கமும் அதிகம். சமூகச் சீர்திருத்தம்—இதைச் சில்லறைச் சமய ஒழுக்கங்களோடு நடந்த போராட்டம் என்று சொல்லுவதே பொருந்தும்—அவ்வகைக் கல்வி கற்றவர்களுடைய கவனத்தைக் கவர்ந்தது. அவர்களுக்குத் தங்கள் நாட்டுச் சொந்த இலக்கியத்தின்மீது மிக்க விருப்பம் இருந்த போதிலும், அதைப் பயில்வதில் அவர்கள் அத்துணை கருத்துக் கொள்ளவில்லை. ஏனென்றால், ஆங்கிலத்தில் எழுதுவதால் கிடைக்கும் பேரும் புகழும் அதிகம் என்பதை அவர்கள் கண்டார்கள். வங்காள மக்களில் ஆங்கிலச் செய்யுள்களை முதலில் எழுதியவர் காசி ப்ரஸாத் கோஷ் என்பவர். இவர் இந்துக் கல்லூரியில் படித்து, முதன்முதலாக வெளிவந்த மாணவருள் ஒருவர். இவர் 1873ல் காலமானார். அக் காலத்தில் கல்கத்தாவில் ஏராளமாக வெளியிடப்பட்டுவந்த தினத்தாள்களில் ஒன்றாகிய **ஹுர்கரு** என்னும் பத்திரிகையில் தான் அவர் இயற்றிய செய்யுள்கள் முதன்முதலில் வெளியிடப்பட்டன. பின்னர், அவை **தி ஷேர் அண்ட் தி அதர் போயம்ஸ்** என்னும் தொகை-நூலாக 1830ல் வெளிவந்தன. வங்காளி மொழியில் கவிதை இயற்றியவர்களில் பாரத சந்திரரே தலைசிறந்த கவி என்று அப்போதும்கூட மக்கள் கருதிவந்தார்கள். வித்யா-ஸுந்தர் என்னும் காவியத்தை இயற்றிய அந்தக் கவியின் நூலிலிருந்து சில பகுதிகளை

ஆங்கிலச் செய்யுள்களாகக் கோஷ் மொழிபெயர்த்து, அவருக்குச் சிற்றளவிலேனும் அஞ்சலியைச் செலுத்தினர். கே. எம். பானர்ஜி 1831ல் எழுதிய **தி பெர்ஸிக்யூட்டெட்** என்னும் நாடகமே வங்காளி ஒருவர் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய முதல் நாடகம். கவிதைத் துறையில் ஆங்கில மொழியின் மூலமாகப் புகழ் பெற விரும்பியவர்களுள் மிக்க திறமை உள்ளவரும், அந்தக் கிறுக்கு மிக நன்ருகப் பிடித்தவருமானவர் மைக்கேல் மதுசூதன் டட் என்பவர். வங்காளி மொழியில் புதிய கவிதைத் துறையைத் தொடங்கிவைத்தவரும் அவரே. ஆயினும், அவர் ஓரளவு தற்செயலாகவும், ஓரளவு தமது துணிவைக் காட்டும்பொருட்டும், தாய் மொழியில் எழுதத் தொடங்கினர். வங்காளி மொழியில் புனைந்துரைக் கதைகளை முதன் முதலாக நவீன முறையில் எழுதியவர் என்று சொல்லத் தக்கவர் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி என்பவர். அவர் முதன்முதலில் எழுதிய நாடகங்களில் ஒன்ருன **ராஜ்மோஹன்ஸ் வைப்** (ராஜ்மோஹனின் மனைவி) என்பதை டட் ஆங்கிலத்தில் எழுதினர். இது 1864ல் **இந்தியன் பீல்ட்** (இந்தியப் புலம்) என்னும் பத்திரிகையில் பகுதி பகுதியாக வெளியிடப்பட்டது.

அக் காலத்து வங்காளி இலக்கியம், முதன் முதலாக, மொழிபெயர்ப்புக்களின் மூலமாக ஆங்கிலத்துடன் தொடர்பு கொண்டது. அப்போது பாரத சந்திரரும் அவரைப் பின் பற்றியவர்களும் எழுதிய 'கேடுகெட்ட கவிதை' (அவர்கள் இயற்றிய கவிதையை டட் இவ்வாறே குறைகூறினர்) மேலோங்கி நின்றது. ஆகையால், **அராபிக் கதைகளும்** (1831), **பாரசீகக் கதைகளுமே** (1834), வங்காளி மொழியில் செய்யுள் வடிவில் முதன்முதலில் இயற்றப்பட்ட நூல்கள். இவற்றின் பின்னர் கே எழுதிய **நீதிக் கதைகள்** (1836ல்) வெளிவந்தன. அதற்குப் பின்னர் ஜான்ஸன் இயற்றிய **ராஸலாஸ்** (1848க்கு முன்னல் வெளிவந்தது) என்னும் கதை, **அராபிக் கதைகள்** (1849), ஆகியவற்றின் உரைநடை மொழிபெயர்ப்பும் வெளிவந்தன. இவற்றைத் தவிர, பற்பல பாடப் புத்தகங்களும், கிறிஸ்துவ சமயத்தைப் பற்றிய சில பண்டைக் கால நூல்களும், துண்டுப் பிரசுரங்களும், வெளியிடப்பட்டன. அந்த நூற்ருண்டில் 1858ஐ அடுத்த சில ஆண்டுகள் வரையில் ஆங்கிலக் கவிதையை ஒருவரும் மொழிபெயர்த்து வெளியிடவில்லை. பிறகு, தமது பெயரை வெளியிடாத ஒருவரால் மில்ட்டன் எழுதிய **பாரடைஸ் லாஸ்ட்** (சுவர்க்க நீக்கம்) என்ற காவியத்தின் முதல் சில காண்டங்கள் 1854ல் வெளியிடப்பட்டன. ஆனல் அப்படிப்பட்ட மொழிபெயர்ப்புக்கள் பொது

மக்களால் விரும்பி ஏற்கப்படவில்லை; ஆங்கிலம் கற்ற வாசகர்களுக்கோ அவை தேவை யில்லை.

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் நான்காம் பத்தாண்டின் இறுதி வாக்கில் (திருத்தமாக 1838ல்) நீதி வழங்கும் மன்றங்களிலும், வருவாய்த் துறை மன்றங்களிலும், வழங்கிவந்த பாரசிக மொழிக்குப் பதிலாக, வங்காளி மொழியே மன்ற-மொழியாக வழங்கத் தொடங்கப்பட்டது. எதிர்பாரதபடி நேர்ந்த இந் நிகழ்ச்சி இலக்கிய வங்காளி மொழியை வளர்ப்பதற்கு ஊக்கம் அளித்தது. அதன் விளைவாக, 'கட்டளை' இலக்கிய உரைநடை பிறந்து, வளர்ந்தது. அப்போது வங்காளிக் கவிதை கவனிப்பாரில்லாமல் கிடந்தது. பாடல்கள, புரளி செய்யும் நூல்கள், காமக் கதைகள், ஆகியவற்றை எழுதுவோர்கள் மட்டுமே பாடல்களை எழுதிவரும்படி ஆயிற்று. அந்த நூற்றுண்டின் இருபதாம் ஆண்டுக்குப் பின்னர், அக் காலத்தில் வாழ்ந்த கவிகள் அனைவரிலும் தலைமையாக உள்ளவர் என்று பலராலும் புகழப் பெற்றவர் ராதா-மோகன ஸேன் என்பவர். முந்திய தலைமுறையில் நிது பாபு அவ்வாறு புகழப்பட்டார் என்பது வாசகர்களுக்கு நினைவு இருக்கலாம். ஸேனுக்குப் பாரசிகமும் வடமொழியும் தெரியும். அவர் பல பாடல்களை எழுதினர். ஆனல், அவை, உண்மையில், மட்ட ரகமானவை. பண்டைச் சங்கீதத்தைப் பற்றி ஓர் இசை நூலையும் அவர் எழுதினர் (1818). 18ம் நூற்றுண்டில் எழுதப் பட்ட வடமொழி நூல் ஒன்றை மொழிபெயர்த்தார் (1826). பாரத சந்திரரின் காவியங்களுக்கு விளக்க-உரை ஒன்றை எழுதினர் (1883). இவை எல்லாம் செய்யுள் வடிவில் இயற்றப்பட்டன. ஆங்கிலக் கவிதைகளை முதன்முதலில் இயற்றியவர் காசி ப்ரஸாத கோஷ் என்பவர். இவர் வங்காளியிலும் சில கவிதைகளை இயற்றியிருக்கிருர்.

அவ்வளவு உயர்ந்த படிப்பு இல்லா நகர மக்களின் பொருட்டு **வித்யா ஸுந்தர்** கதையையும், அதைப் போன்ற கதைகளையும் ஒத்த புனைந்துரைக் காமக் கதைகள் செய்யுள் வடிவில் எழுதி, அச்சாகி வெளியிடப்பட்டன. இவ்வகையான செய்யுள்களை இயற்றியவர்களுள் புகழ்பெற்றவர் மதன்-மோஹன் தர்க்காலங்காரர் என்பவர் (1815-1857). அவர் சிறந்த பண்டிதர்; பின்னர், சமூகச் சீர்திருத்தத்தை ஆதரித்தவர்களுள் ஒருவர். அவர் இயற்றிய **வாஸவ-தத்தா** என்பது அதே பெயரோடு வடமொழியில் இயற்றப்பட்டிருந்த உரைநடைப் புனைந்துரைக் கதையைத் தழுவி எழுதப்பட்டது. வடமொழிக் கல்லூரியில் மாணவராக அவர் கற்று வந்த

காலத்தில் (1856) அது எழுதப்பட்டது. அதற்கும் முன்னல் அவர் எழுதிய ரஸ-தரங்கிணி (இனிமையின் நல்லாறு) என்பது வடமொழியில் எழுதப்பட்ட, புகழ்பெற்ற காமக் கவிதைகள் சிலவற்றை இன்னேசைச் செய்யுள் வடிவமாக இயற்றிய மொழிபெயர்ப்பு.

புதிய கவிதை தோன்றுவதற்கு இலக்கியப் புலத்தைப் பண்படுத்திவைத்த பெருமை பின்னர்ப் பத்திரிகை ஆசிரியராகத் தொண்டுபுரிந்த ஒரு கவியைச் சார்ந்தது. அந்த நூற்ருண்டின் நான்காம் பத்தாண்டின் நடுப் பகுதி முதல் ஆரும் பத்தாண்டின் கடைசிப் பகுதி வரை வங்காளி இலக்கியத் துறையில் ஈசுவர சந்திர குப்தர் (1812—1859) யாவர்க்கும் மேலாக விளங்கினர். பழைய கவிதைக்கும் புதிய கவிதைக்கும் இடையே கிடந்த பிளவுக்குப் பாலமிட்டு, அவ் இரண்டையும் இணைத்தவர் அவரே. அவருடைய துணைவர்களில் மிகச் சிறந்தவரான ரங்க-லால் பானர்ஜி அதுவரை வழங்கிவந்த செய்யுள் வடிவங்களில் ஒன்றையும் ஒத்திராத புது வகையான நீண்ட காவியம் ஒன்றை இயற்றினர். குப்தா எழுதிய உரை நடை கடுமையானது, அச்சம் தருவது; ஆனல், அவரது செய்யுள் பலகாலும் எளிமையானது, இனிமை உடையது, மகிழ்ச்சி அளிப்பது. அவருடைய காவியங்களில் சில, நேருக்கு நேராகவும், வெளிப்படையாகவும், அறிவுரை கூறுவன; வேறு சில, பண்டைப் பழக்க வழக்கங்களும் மரபுகளும் வரவர மறைந்து வருவதைக் கண்டு, அவற்றின் பண்டைப் பெருமையை எண்ணிப் பாராட்டுவன. ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற மக்கள் அயல் நாட்டு நடைஉடை பாவனைகளைப் பின்பற்றி வந்ததைப் புரளி செய்பவையாகவோ, அல்லது சமூகத்தைச் சீர்திருத்த முயன்ற மக்களின் ஆத்திர மனநிலையை எதிர்ப்பவையாகவோ, அவற்றில் பல அமைந்திருந்தன. புரளி செய்து நகையாடும் நடையையும், நயம்பட நகைப்பூட்டும் நடையையும், அவர் மிகவும் திறமையாகக் கையாண்டார். இலக்கிய வழக்கில் இவற்றை வழங்குவது தகாது, அவ்வாறு செய்வது அத்துணை நேர்மை அன்று, என்று கருதப்பட்ட நாட்டுச் சொற்கள் பலவற்றை அவர் துணிந்து வழங்கிவந்தார். செய்யுள்களை இயற்றுவதிலும் அவருக்கு நல்ல திறமை இருந்தது. கல்கத்தாப் பிரதேசத்தில் மக்களிடையே வழங்கி வந்தவையாயும், பாரத சந்திரர், இராமப் பிரசாதர், வேறு பல 'கபி வாலாக்கள்', ஆகியோர் பாடியவையாயும், உள்ள பதினெட்டாம் நூற்ருண்டுக் காவியங்களின்மீதும் பாடல்களின் மீதும் குப்தாவுக்கு நிரம்ப மோகம் இருந்தது. இலக்கியத் துறையில் அவர் செய்துவந்த செயல்கள் யாவும் இம் மோகத்

தால் பாதிக்கப்பட்டன. தமக்கு முன்னால் வாழ்ந்த கவிகள் இயற்றிய கவிதைகளின்மீது குப்தா அவ்வளவு பற்றும் ஆவலும் உள்ளவராய் இருந்த காரணத்தால், அந்த ஆசிரியர் களைப் பற்றி அதுவரை தெரியாதிருந்த செய்தித் தொகுதிகள் பல வெளிப்பட்டுத் தெரியவந்தன. குப்தாவுக்கு ஒரு சிறிதே ஆங்கிலம் தெரியும். இலக்கியத் துறையில் அவருடைய சீடர் களாயிருந்த மாணவர்கள் பலருக்கு ஆங்கில மொழியிலும் இலக்கியத்திலும் நல்ல பயிற்சி இருந்தது. அவர் இயற்றிய அறிவுரை நூல்கள் சிலவற்றில் ஆங்கிலக் கவிதையை அவர் அவ்வளவு பின்பற்றியதற்கு, உண்மையில், அவர்களுடைய துணையே காரணம் என்று சொல்ல வேண்டும்.

ஸம்வாத்-ப்ரபாகர் (செய்திச் சூரியன்) என்னும் வாரப் பத்திரிகையின் ஆசிரியராகக் குப்தா இருந்துவந்தார். பின்னர், இது தினத்தாளாகவும் வெளிவந்தது. அவர் எழுதியவை பெரும்பான்மையும் முதலில் அதிலேதான் வெளிவந்தன. அவருடைய முக்கிய நூல்களாகக் கூறத்தக்கவை **ஹிதோபதேச்** என்னும் வடமொழி நூலின் உரைநடையும் செய்யுளுமாக அமைந்த மொழிபெயர்ப்பும், **ப்ரபோத-சந்த்ரோதய** என்னும் உருவக-நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பும் (1857) ஆவன. பிந்திய நூல், நாடக மேடையில் நடிக்கப்பட வேண்டும் என்று குப்தர் விரும்பியபடியால், தாமாகவே இயற்றிய சில கவிதை களையும் பாடல்களையும் அவர் அதில் சேர்த்திருந்தார். நாடகம் என்ற முறையில் பார்த்தால், அது மிகவும் மோசமானதுதான். ஆனால், அதில் அடங்கியவை யாவும்-அவராகவே இயற்றி யவை யாவும் உள்ள கவிதைகளும் பாடல்களும்-அவர் எழுதிய வற்றில் எல்லாம் சிறந்தவை என்று கருதத்தக்கவை.

பள்ளி மாணவர்களையும், கல்லூரி மாணவர்களையும், கவிதைகள் எழுதும்படி குப்தர் தீவிரமாக ஊக்கிவந்தார். அவர்கள் அவ்வாறு முயன்று எழுதியவற்றைத் தடையின்றித் தமது பத்திரிகையில் வெளியிட்டும் வந்தார். அப்படி அதில் கவிதை எழுத முயன்ற கற்றுக்குட்டிகளில் சிலர், அந் நூற் றுண்டின் ஏழாம், எட்டாம், பத்தாண்டுகளில் மிகச் சிறந்த எழுத்தாளர்களாக விளங்கினார்கள். உதாரணமாக, ரங்க-லால் பானர்ஜி, தீன-பந்து மித்திர, பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி, ஆகியோரைக் கூறலாம். பானர்ஜியைத் தவிர, கவிதைத் துறையில் புகழ்பெற விரும்பிய மற்ற இளைஞர்கள் எல்லோ ரும் உணர்ச்சியற்ற செயற்கைச் செய்யுள்களையே படைத்து வந்தார்கள். அவர்களுடைய ஆசிரியருக்கு இருந்த கல்வியும், மற்றத் திறமைகளும், கவிதையை இயற்றுவதற்குரிய ஆவேச உணர்ச்சியும், அவர்களுக்கு இல்லை. ஈசுவர சந்திர குப்தாவின்

ஆராய்ச்சி மனம் ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகள் அற்றது என்றும், சில துறைகளில் எதிரான எண்ணங்களை முன்கூட்டியே உடையது என்றும், குறை கூறலாம். ஆயினும், அவருக்கு எத்தனையோ சிறந்த பண்புகள் இருந்தன. அவற்றைக்கூட அவரிடம் கற்றுவந்த இளைய மாணவர்கள் நன்கு தெரிந்து பாராட்ட வில்லை.

ரங்கலால்-பானர்ஜி என்பவர் (1826-1829) குப்தாவின் இலக்கியத் துறை மாணவர் மட்டும் அல்லர்; அவருடைய பத்திரிகைத் தொழிலில் அவருக்குத் துணை செய்துவந்தவரும் கூட. குப்தாவைப் போலவே, பானர்ஜியும் தாம் கற்ற கல்வியைப் பிறரின் துணையின்றித் தாமாகவே கற்றவர். ஆனால், அவரது கல்வி, குப்தாவின் கல்வியைவிட மிகப் பரந்தது. அவருக்கு ஆங்கில இலக்கியத்தில் நல்ல புலமை இருந்தது. வடமொழியையும் அவர் நன்கு கற்றிருந்தார். பழங் கால இந்திய வரலாற்றிலும், தொல் பொருட் கலையிலும், அவருக்கு மிக்க ஆர்வம் இருந்தது. ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்துக் கட்டடக் கலையைப் பற்றி ராஜேந்திர-லால் மித்திரர் தமது பெரிய நூல்களை எழுதியபோது, பானர்ஜியிடமிருந்து அவர் எத்தனையோ உதவிகளைப் பெற்றிருந்தார். பானர்ஜி அரசாங்க அலுவலராக ஒரிஸ்ஸாவுக்கு மாற்றப்பட்டபொழுது, அவர் ஒரியா மொழியைக் கற்றார்; ஒரியா இலக்கியத்தைப் பற்றி வங்காளி மொழியில் கட்டுரைகளை எழுதினார். ஒரியா நாட்டின் கவிதையை வெளி உலகம் அறியச் செய்தவர்களுள் இவரே முதல்வர். அவர் சுயமாக எழுதிய காவியங்களில் ஒன்று ஒரிஸ்ஸா நாட்டு வரலாற்றில் மரபாக வழங்கிவந்த கதை ஒன்றைப் பின்பற்றியது. பானர்ஜி, இலக்கியத் துறையில் இறங்கிய தொடக்க காலத்தில், அவரும், அவருடைய ஆசிரியரைப் போலவே, வங்காளி இலக்கியத்தில் மிகத் தீவிரமான பற்று உடையவராக இருந்தார். பெதூன் சங்கத்தின் முன்னர் யாரோ ஒருவர் எழுதிப் படித்த கட்டுரை ஒன்றில் வங்காளி இலக்கியத்தைப் பற்றிக் குறைவாக மதிப்பிட்டிருந்தார். அதற்கு மறுப்பாக, பானர்ஜி ஒரு நீண்ட கட்டுரையை எழுதி, அதே சங்கத்தின் முன்னிலையில் படித்தார். அக் கட்டுரை பின்னர் 1852ல் புத்தகமாக வெளிவந்தது. ஆறு ஆண்டுகளுக்குப் பின்பு, **பத்ரசோமுவோமகியா** என்னும் காவியத்தின் செய்யுள் மொழிபெயர்ப்பின் முன்னுரையைப் படித்தால், பானர்ஜி முன்னால் கொண்டிருந்த கருத்துக்களை மாற்றியிருப்பது போலத் தோன்றுகிறது. ஆங்கிலக் கவிதையை வங்காளி மொழியில் ஏற்க வேண்டும் என்று அவர் அதில் பலமாக வாதாடியிருக்கிறார்.

டாட் எழுதிய **ராஜஸ்தானின் வீர சரித்திரங்கள்** என்னும் நூல் ஆங்கிலம் கற்ற வங்காளிகளால் மிக்க ஆவலோடு படிக்கப்பட்டது. இந்திய நாடு ஆங்கிலேய ஆட்சியின் கீழ்ப் பட்டு, ஒடுங்கிக் கிடந்த காரணத்தால், வங்காளி மக்களுக்கு இராணுவத் துறையில் எவ்விதப் புகழும் பெற இடம் இல்லை. தமது பெருமை இவ்வாறு புண்பட்டுக் கூம்பிக் கிடந்தபோது, வேறு சில இந்தியர்களின் வீரச் செயல்களைப் புகழ்ந்து கூறிய அந்த நூலைப் படிப்பது அந் நிலைக்கு ஓரளவு மாற்றாக இருந் தது. அப்போதுவரை எழுதப்பட்டுவந்த இந்திய சரித்திரங் களின் ஆசிரியர்கள் பண்டைக் காலத்தில், பல நூற்றாண்டு களுக்கு முன்னால், ஆட்சி புரிந்த முஸ்லிம் மன்னர்களைத் தங்கள் கோபத்துக்கும் பழிச் சொல்லுக்கும் இலக்குக்களாக ஆக்கி வந்தார்கள். ஆகையால், கல்வி கற்ற வங்காளி மக்கள் பலரும் பழி முழுவதையும் அம் மன்னர்களின் மேலேயே சுமத்தி வந்தார்கள். சிப்பாய்க் கலகம், வெடிக்காத வெடி யைப் போல், தோல்வி அடைந்ததும், பிரிட்டிஷாரின் மதிப்பு உயர்ந்தது; பழைய முஸ்லிம் மன்னர்களின் மதிப்பு முன்னிலும் கீழாகத் தாழ்ந்து போயிற்று. ஆதலால்தான், நாட்டுப் பற்றினால் தோன்றிய உணர்ச்சிகள் காரணமாக, அவ்வப்போது கிளர்ந் தெழுந்த நூல்கள் பலவும் இந்துக்களின்மீது மிக்க பகைமை பாராட்டியவர்கள் என்னும் கெட்ட பெயர் வாங்கிய முஸ்லிம் மன்னர்களை இலக்காகக் கொண்டிருந்தன. அப்படி இருந் தாலும் கூட, தங்களோடு வாழ்ந்த சாமானிய முஸ்லிம் மக்களின்மீது கோபம் கொள்ளக் கவிகளுக்குக் காரணம் இருந்தது என்று நினைப்பது தவறு. அக் காலத்திலே இயற்றப் பட்ட இலக்கியங்களில் எல்லாம் முஸ்லிம்களை இலக்காகக் கொண்டு கூறப்பட்டுவந்த சொற்களைப் பார்த்தால், அடிமை யாகிப் பணிந்து கிடந்த மக்கள் மெல்ல மெல்லத் தமது நிலையை உணர்ந்துவரும்போது வெளியிடும் வெறும் முணு முணுப்புக்கள் என்றே அவைகளைக் கருதுவது தகும் என்பது தெரிகிறது.

பானர்ஜி இயற்றிய **பத்மினி-உபாக்யான்** (பத்மினியின் கதை, 1858) என்பது இந்தப் புதிய வகையில் வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட முதலாவது புனைவியல் பாங்கான வரலாற்று நூல். மேற்கூறிய கோணல் பார்வையுடைய நாட்டுப் பற்றை வெளியிடும் முதல் காவியமும் அதுவே. மைக்கேல் மது-சூதன் டட் எழுதிய **காப்டிவ் லேடி** (சிறைப் பட்ட சீமாட்டி, சென்னை-1848) என்னும் நூலின் போக்கி லிருந்து பானர்ஜிக்கு இவ்வாறு எழுதத் தோன்றியிருக்கலாம். அந் நூலின் கதைப் பொருள் டில்லியின் சுல்தானாகிய ஆலாவு

தின் சித்தூர்க் கோட்டையை வலியக் கவர்ந்து, சூறையிட்ட நிகழ்ச்சி. அது டாட் எழுதிய வரலாற்றைப் பின்பற்றியது. அந்த நூலின் முன்பகுதி ஸ்காட் தமது புனைந்துவரக் காவியங்களில் கையாளும் முறையைப் போன்று உள்ளது. ஒரு பிரதேசத்தைப் பற்றிய செய்திகளை எல்லாம் நன்கு அறிந்த கவி ஒருவர், தம் அருகே தற்செயலாக வர நேர்ந்த இளைய யாத்திரிகன் ஒருவனிடம் தாம் அறிந்தவற்றைச் சொல்லுவதுபோல் அது அமைந்திருக்கிறது. கதை முழுதும் வரலாருகவே அமைந்தது. மரபாக வழங்கிவந்த புனைவியல் பாங்கான கவிதை வடிவத்துக்கும் அதற்கும் பல வேற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. தாமஸ் மூர், ஷேக்ஸ்ப்பியர், பைரன், போன்ற ஆங்கிலக் கவிகளின் நூல்களிலிருந்து சில அடிகளும் பகுதிகளும் எடுத்து விரித்துரைக்கப்பட் டிருக்கின்றன. அதன் யாப்பு முறை பெரும்பான்மையும் மரபாக உள்ள பயார், திரிபதி, என்பவை. ஆனால், புதிய வகைக் கவிதைகளை இயற்றும் முயற்சியும் அதில் காணப்படுகிறது; பயார் செய்யுள் அடிகளில் வழக்கமாகக் காணும் பதினான்கு சீர்களுக்கு மேல் அவை நீண்டு அமைந்திருக்கின்றன.

பானர்ஜியின் இரண்டாவது வரலாற்றுக் காவியமாகிய **கர்ம-தேவி** (1862) வெளியிடப்பட்ட காலத்தில் மைக்கேல் மது-சூதன் டட் சிறந்த கவி என்று பெயர் பெற்றுவிட்டது. மனம் போனபடி எல்லாம் அமைந்ததும், தொங்கல்-எதுகை இல்லாததுமான பயார் செய்யுள் வகையில் அவர் இரண்டு 'இதிகாச'க் கவிதைகளை இயற்றியிருந்தார். ஆனால், டட் இயற்றிய கவிதைகள், பானர்ஜியின் செய்யுள் அமைப்பின் மீது ஆதிக்கம் செலுத்தின என்று கூறுவதற்கு, அந்தக் காவியம் காண்டங்களாக வகுக்கப்பட்டிருந்தது என்பதையும் (பத்மினியில் அவ்வாறான பகுதிகள் இல்லை), மிகச் சாமானியமான சிற்சில நடை வழக்காறுகள் காணப்பட்டன என்பதையும் (இவை டட் ஏதோ மேல்வாரியாக அதைத் திருத்திய காரணத்தால் இருக்கலாம்), தவிர வேறு யாதொரு சான்றும் இல்லை. கல்கத்தாவில், கித்தர்ப்பூரில், அவர்கள் இருவருடைய குடும்பங்களும் அக்கம்பக்கத்தில் வாழ்ந்துவந்தபடியால், அவர்கள் இருவரும், தங்களுடைய குழந்தைப் பிராயம் முதலே, நண்பர்களாக இருந்தார்கள். **கர்ம-தேவி** என்னும் காவியத்தின் கதையும், அதற்குப் பின் அடுத்து எழுதப்பட்ட **சூர-ஸுந்தரி** (*வீர அழகி*, 1868) என்னும் காவியத்தின் கதையும், இராஜபுத்திரர்களின் வரலாற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. **கர்ம தேவி** என்பது **பத்மினி**யைக் காட்டிலும் வருணனைகள் மிக்கது; வரலாற்றுப் பகுதிகள் அதிகம் உடையது; ஆசிரியர்

கொண்டிருந்த தேசப் பற்றின் குறிக்கோளே இன்னும் தெளிவாகக் காட்டுவது. வங்காளி மக்கள் ஈடுபட்டுவரும் ஒவ்வொரு துறையிலும், அவர்கள் அற்பப் பொருமை கொண்டவர்களாயும், ஆண்மைக் குணங்கள் அற்றவர்களாயும், எப்பொழுதும் காணப்படுவதை அவர், ஐயத்துக்கு இடமின்றி, மிகத் தெளிவாகவும் நேர்முகமாகவும் குறை கூறியிருக்கிருர்.

இந்துஸ்தானத்தில் வாழ்ந்துவந்த மக்களிடையே ஒருவருக்கொருவர் நட்புறவு சிறிதும் இல்லே. தமது இனம், குடி, நண்பர், ஆகியவற்றைப் பற்றி ஒருவருக்கும் அக்கறை இல்லே. சிறிது செல்வம் சேர்ந்துவிட்டாலோ, தலே வீங்கிப் போகிறது. உண்மையாகவே செல்வம் உடையவன் யார்? அத்துணைச் செல்வம் இல்லாதவன் யார்? என்பதை எளிதில் காண முடிவதில்லே.

வங்காள மக்கள் ஆண்மை உடையவர்கள் அல்லர். சாதாரணமாகப் பெண்கள் விரும்பும் கேலியும் விளேயாட்டும் பொழுதுபோக்குமே அவர்கள் விரும்பியவையாக இருக்கின்றன. ஹூக்கா-பிடிக்கும் கிழவனேப் போல் அமைக்கப் பட்ட பொம்மையை வைத்துக்கொண்டு, குழந்தைப் பிராயத்தில் ஒருவன் கொஞ்சி விளேயாடி வந்தால், ஆண்மக்கள் தலே நிமிர்ந்து ஒய்யாரமாகச் செல்லும் வழியில் அவனுக்கு எப்படிச் செல்லத் தோன்றும்? மேல்நாட்டு மக்கள் ஆண்மைக் குணங்களின் பயன்களேப் பெற விரும்புகிருர்கள்; ஆகவே, தங்கள் குழந்தைகளுக்கு ஏற்ற பொம்மைகளேப் பற்றி அவர்கள் மிக்க கவனம் செலுத்துகிருர்கள்.

சூர-ஸுந்தரி என்னும் காவியத்தில் கவியின் திறமை மிகத் தாழ்ந்து காண்கிறது. ஆனல், அதற்குப் பத்து ஆண்டுகளுக்குப் பின் அவர் இயற்றிய அடுத்த காவியம் காஞ்சி-காவேரி (1879) என்பது. அதில் அவர் தமது திறமைகளே மீண்டும் சிறிது பெற்றது போல் காண்கிறது. ஒரிஸ்ஸா நாட்டின் வரலாற்றின் மிகச் சிறந்த புனேவியல் பாங்கான கதைகளில் ஒன்றைப் பற்றிப் புருஷோத்தம் தாஸ் ஒரியா மொழியில் இயற்றிய ஒரு பழைய காவியத்திலிருந்து அந்தக் கதை எடுக்கப்பட்டது. அதில் சுவை மிக்க வரலாற்றுப் பின்னணியும், ஆழமாக ஊடுருவிச் செல்லும் பக்தி உணர்ச்சியும், நிரம்பக் காண்கின்றன. நிகழ்வியல் பாங்கு உடையதல்லாத வீரச் செயலும், சீராக வெளியிடப்படாத நாட்டுப் பற்றும், பானர்ஜியின் முந்திய காவியங்களில் மலிந்து காண்கின்றன. அவற்றுல் அலுப்படைந்த வாசகர்களுக்கு இவை

ஆறுதல் அளிக்கின்றன. அந்த நூலின் நடை எளியது, மெதுவானது. அதன் கதையைச் சுருக்கமாகப் பார்ப்போம்.

ஓரிஸ்ஸாவின் மன்னராகிய கபிலேந்திரருக்குப் பிறந்த மக்கள் இருபது பேர். அவர்களில் கடைசியாகப் பிறந்தவனும், அவர்கள் அனைவரிலும் சிறந்தவனுமான, புருஷோத்தமன் அவருடைய வைப்பாட்டி ஒருத்தியின் மகன். ஓரிஸ்ஸாவின் ஆதி-தேவதையான ஜகந்நாதர் அம் மன்னருக்குக் கனவிலே தோன்றி, உத்தரவு அளித்தார். அதன்படி, தமக்குப் பின் அரசாள வேண்டிய இளவரசனைப் புருஷோத்தமனுக்கே அம் மன்னர் பட்டம் சூட்டினர். அவனுடைய தமையன்மார்களும், நியாய முறையில் பட்டத்துக்கு உரியவர்களுமான, மற்ற இளவரசர்கள், அப்போது எதிர்த்துக் கலகம் செய்தார்கள். ஆனால், புருஷோத்தமன் அக் கலகத்தை அடக்கிவிட்டான். ஓரிஸ்ஸா நாட்டை விட்டு அவர்களை வெளியேற்றியும் விட்டான். முதிய அரசன் காலமானதும், புருஷோத்தமனே அவனுக்குப் பின் சிங்காதனம் ஏறினன். காஞ்சியின் இளவரசியான பத்மாவதியோடு அவனுக்குத் திருமண ஒப்பந்தம் பேசப்பட்டது. காஞ்சி மன்னர், தாம் மணமகனைத் தேர்ந்தெடுத்த இளவரசனேடு பேசிப்போகலாம் என்று புரிக்கு வந்தார். அன்று அங்கே தேர்த் திருவிழா நடந்து கொண்டிருந்தது. ஜகந்நாதருடைய தேர் இழுக்கப்படும் பொழுது, பொன் துடைப்பம் ஒன்ருல் அந் நாட்டு மன்னன் தெருவில் புழுதியும் குப்பையும் இல்லாமல் பெருக்கிவருவான். அது அந் நாட்டில் மிக நெடுங் காலமாக நடந்துவந்த ஒரு வழக்கம். ஓரிஸ்ஸாவின் அரசனும்கூட ஜகந்நாதரின் எளிய பணியாள் என்பதையே அது குறித்தது. ஆனல், அந்த வழக்கத்தின் அழகிய உட்பொருளைக் காஞ்சி மன்னர் காண வில்லை. தெருவைத் துலக்கும் ஒருவன் தமது மகளை மணப்பது அவருக்குப் பிடிக்கவில்லை. ஆகவே, அவர் அந்த மண ஒப்பந்தத்தை முறித்து, தம் நாடு திரும்பிப் போய் விட்டார். புருஷோத்தமன் தனக்கு நேர்ந்த அவமானத்தைக் கண்டு, வெட்கிக் கூசினன். 'காஞ்சி மன்னனைக் கீழ்ப்படுத்தி, அவருடைய மகளைத் தெருத் துலக்கி ஒருவனுக்கு மணம் செய்விப்பேன்' என்ற ஒரு கொடிய சபதத்தை ஜகந்நாதரின் முன்னிலையில் செய்தான். புருஷோத்தமனுக்குப் போதிய படைப் பலம் இல்லை. ஆயினும், அவன் துணிவாகப் படை யெடுத்துச் சென்ருன். பெரும்போர் நிகழ்ந்தது. ஜகந்நாதரும், அவரது சகோதரரான பலராமரும் (புரியில் வணங்கப்பட்டு வந்த மற்ருெரு தெய்வம்), அவனுக்குத் துணை செய்திரா விட்டால், அவன் போரில் திண்ணமாகத் தோற்றிருப்பான்.

அத் தெய்வங்கள் இருவரும், முறையே கரிய நிறக் குதிரை மேல் ஒருவரும், வெள்ளை நிறக் குதிரை மேல் ஒருவருமாக, ஏறிய வீரர்களாக உருவெடுத்து வந்தார்கள். புருஷோத்தமனின் கட்சியில் போரிட்டு, அவனுக்கு வெற்றியை வாங்கிக் கொடுத்தார்கள். அந்த அரசன் பத்மாவதியைச் சிறைப் பிடித்து, காஞ்சி அரசர்களின் குடும்பத் தெய்வமான கணேசரின் படிவத்தையும் எடுத்துக்கொண்டு, தனது தலை நகருக்குத் திரும்பினான்.

கீழ்ச் சாதியில் பிறந்த தெருத் துலக்கி ஒருவனுக்குப் பத்மாவதியை மணம் புரிவிக்கப் புருஷோத்தமன் தயாராக இருந்தான். ஆனால், அவனுடைய அமைச்சரின் திறமை அவ்வாறு நிகழாமல் காப்பாற்றிற்று. அந்தத் திருமணத்தைச் சில காலம் ஒத்திப் போடவேண்டும் என்று அந்த அமைச்சர் அவனை மன்றாடிக் கேட்டுக்கொண்டார். அரசனும், தடை சொல்லாமல், அதற்கு இணங்கினான். ஏனெனில், அவனுக்கு உண்மையாகவே பத்மாவதியின்மீது காதல் உண்டாகி விட்டது. மீண்டும் தேர்த் திருவிழா வந்தது. அன்று அரசன் துடைப்பத்தை எடுத்துக்கொண்டு, தெருவில் சென்றான். அப்போது அமைச்சர் பத்மாவதியோடு அங்கே தோன்றினார்; அவளுடைய வலக் கையை அரசனுடைய இடக் கையில் வைத்தார். அந்த வேளையில் அரசன் கீழ்ச் சாதியைச் சேர்ந்த தெருத் துலக்கியாகவே மாறியிருந்தபடியால், தெய்வத்தின் முன் அவன் செய்திருந்த சபதம் தவறவில்லை.

காளிதாசர் இயற்றிய **குமார-ஸம்பவம்** என்னும் நூலைப் பானர்ஜி, செய்யுள் வடிவில் 1872ல் மொழிபெயர்த்தார். வட மொழியில், பெயர் காணா ஆசிரியர்கள் உள்பட இயற்றிய செய்யுள்களில் இருநூற்றுக்கும் மேற்பட்டவைகளையும் அவர் மொழிபெயர்த்தார்.

ரங்க-லால் பானர்ஜி புதுவகைச் செய்யுள்களை முதன் முதலில் இயற்றிச் சிறப்புப் பெற்ற போதிலும், அவர் எழுதியவற்றில் ஒரு முக்கியமான குறைபாடு இருந்தது. செய்யுளுக்குத் தக்க நடையை அவர் அமைக்கவில்லை. பழைய கவிதைகள் கையாண்டு வந்த யாப்பு-முறைகளும்உத்திகளும், வழங்கி வழங்கித் தேய்ந்து போயிருந்தன. அவற்றில் காணப்பட்ட சொல்-தொடர்கள் வெற்று ஓசைகளாகவும், பொருளில்லாதவையாகவும், ஆகிவிட்டன. தம்முடைய நடைக்கு ஏற்ற வழக்காற்றைப் பானர்ஜியால் சிந்தித்து அமைக்க முடியவில்லை. புதிய கருத்துக்களைப் பழைய சொற்களில் செருகவோ படிய வைக்கவோ முடியவும் இல்லை. பழைய சொல்-தொடர்களைக் கையாண்டு, புது வகைப் பொருள்களை வெளியிடுமாறு

அவைகளுக்கு வலிமை ஊட்டவோ, அவற்றை வளம்பெறச் செய்யவோ, அவரால் முடியவில்லை. அவருக்கு நல்ல கற்பனைத் திறம் இருந்தது. ஆயினும், அவருடைய நடை பழங் காலத்தைச் சார்ந்ததாக இருந்தது. அதற்கு இயற்கை எளிமை சிறிதும் இல்லை.

பானர்ஜியின் உடன் பிறந்தவர்களில் ஒருவரான கணேச சந்திரரும் (இவர் 1866ல் காலமானர்) கவிதைகளை எழுதி வந்தார். குப்தாவின் பத்திரிகையில் அவற்றில் சில வெளி யிடப்பட்டன. பிற்காலத்தில் அவர் எழுதிய கவிதைகளில் இராதையையும் கண்ணனையும் பற்றி மைக்கேல் மதுசூதன் டட் எழுதிய தொடர்நிலைச் செய்யுள்களின் போக்கு நன்கு தெரிகிறது.

18.

மைக்கேல் மதுசூதன் டட்டும் அவரைப் பின் பற்றியவர்களும்

மைக்கேல் மதுசூதன் டட் (1824-1873) கிறிஸ்துவ மதத்தைத் தழுவுவதற்கு முன், மதுசூதன் டட் என்றே அழைக்கப்பட்டுவந்தார். கல்கத்தாவில் வழக்கறிஞர் தொழிலை வெற்றிகரமாக நடத்திவந்த ஒருவரின் மகனாக அவர் பிறந்தார். அவருடைய தாய்தந்தையர்களுக்குப் பிறந்த குழந்தைகளில் சாகாமல் பிழைத்தவர் அவர் ஒருவரே. ஆகையால், அவரது தாய் அவர்மீது மிக்க அன்பு காட்டிவந்தாள். அவரது தந்தையும் அவர்மீது வைத்திருந்த அன்பு இன்னும் மிக அதிகம். அவர்கள் இருவரும், அவர் மீதுள்ள அன்பு மேலீட்டால், அவருக்கு அதிகச் செல்லம் கொடுத்தார்கள். நடுத்தரக் குடும்பத்தில் பிறந்த மற்றக் குழந்தைகளைப் போலவே டட்டும் முதலில் தமது தாய் மொழியில் பாடம் கற்றார். பிறகு, பாரசீக மொழியைக் கற்றார். அதன் பின்னர், கல்கத்தாவின் பேரெல்லைக்குள் அடங்கிய அதன் தென்-மேற்குச் சிற்றூரான சித்தர்ப்பூரில்,ஓர் ஆங்கிலப்பள்ளியில் சேர்ந்தார். அந்தக் குடும்பத்தின் நகரவீடு அந்தப் பகுதியில்தான் இருந்தது. 1837ல் அவர் சித்தர்ப்பூர்ப் பள்ளியை விட்டு, இந்துக் கல்லூரியில் சேர்ந்தார். 1843 பிப்பிரவரி மாதத்தில் மேல்தரப் பகுதியின் இரண்டாம் வகுப்பில் படித்துக்கொண் டிருக்கும்பொழுது, அவர் அக் கல்லூரியை விட்டு நீங்கி, கிறிஸ்துவ மதத்தைச் தழுவினார். அந்த வகுப்பில் படித்துவந்த மாணவர்களில் மிகக் கூரிய அறிவுடையவர்களில் டட்டும் ஒருவர். அக் கல்லூரியில் மற்ற எல்லோரையும் விட அவருக்கு ஆங்கிலத்தில் மிகச் சிறந்த புலமை இருந்தது. அப்பொழுதே ஆங்கிலச் செய்யுள்களை இயற்றியும், கல்கத்தாவில் உள்ள பல பத்திரிகைகளில் அவற்றை வெளியிட்டும், வந்த தமது மாணவரின்மீது அவரது ஆசிரியரான டி. எல். ரிச்சேர்ட்ஸன மிக்க அன்பு வைத்திருந்தார். அத்துணை விரைந்து இயங்கும் மனமும், பற்பல வகையான உணர்ச்சிகளைச் சட்டென்று ஏற்கும் திறமும், உள்ள அச் சிறுவனின்மீது ரிச்சேர்ட்ஸனின் செல்வாக்கும் அதிகம் இருந்தது. மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது, அவை அவருக்கு அவ்வளவு நன்மை பயந்தன என்று சொல்வதற்கு இல்லை.

டட்டுக்கு ஆங்கிலக் கவிதையில் இருந்த மோகம் அக் கவிதையின் சிறப்பினாலோ, அல்லது வேறு வெளிப்புறக் காரணங்களாலோ, ஏற்படவில்லை. தாம் 'ஒன்றும் தரமான துரை'யாகக் கருதப்படவேண்டும் என்று அவர் ஆசைப்பட்ட காரணத்தாலேயே அவருக்கு அந்தப் பற்று அவ்வளவு அதிகமாக இருந்தது. வாழ்க்கையில் அவர் வெற்றி பெறுமல் இருந்ததற்கும் அது ஒரு காரணம். தாம் எழுதிய ஆங்கில நடையைப் பிறர் புகழக் கேட்டதும், அவருக்குத் தலைகிறங்கிப் போயிற்று. இங்கிலாந்து நாட்டு மக்கள் தம்மை ஒரு சிறந்த ஆங்கிலக் கவி என்று மதித்தும் பாராட்டியும் தமக்குப் புகழ் மாலை சூட்டப்போகிறார்கள் என்ற கனவு-உலகத்திலே அவர் வாழ்ந்தார். அவரது கவிதைகளில் அடிக்கடி அவர் இவ்வாறு ஏங்கினார்:

அலைமோதும் அட்லான்டிக் அகல்கடலைக் கடந்தேநான்
அப்பாலுள நாட்டினிலே சென்றிடுவேன்
நிலையான புகழ்பெறுவேன்; இல்லைஎனில், நிலத்தின்உள்ளே
பெயர்குறியாக் கல்லறையுள் அடங்கு வேனே.

தம்முடைய கல்லூரி நண்பர்களைப் பற்றி டட் இயற்றிய பதினான்கு-அடிச் செய்யுளில் அவர் பின்வருமாறு கூறிய போது, அவர் தம்மையே குறிப்பிட்டுக் கூறினார் என்பதில் ஐயமில்லை.

எவரும் குறியாச் சிலர்இங்கே இன்றும் ஒருகால் மலர்வாரே;
கவரும் கலையின் நவமாதர் கையால் தொடுத்த கண்ணியினைக்
கவியின் சக்கர வர்த்திஎனத் தலையில் சூடிக் களிப்பாரே;
அவர்தம் அமர நாஇசையால் அகில உலகும் வசமாமே;
இவரும் எதிர்ஒலி அனைத்தையுமே ஏந்திக் காலம் சென்றுவிரி
புவனம் எங்கும், ஊழிஎலாம், பலரும் போற்றச் செய்திடுமே.

கவிதைத் தெய்வத்தைத் தலைவணங்கிப் பாராட்டி வந்த அந்த இளைஞர் தாம் இயற்றிய சில செய்யுள்களை ப்ளாக்வுட் பத்திரிகையின் ஆசிரியருக்கு, அப் பத்திரிகையில் வெளியிடும் பொருட்டு, 1842 அக்டோபர் மாதத்தில் அனுப்பினார். அவற்றோடு இந்த உரிமை-உரையையும் இணைத்திருந்தார். இந்தக் கவிதைகள், மிகவும் வணக்கமாக, கவியாகிய திரு. வில்லியம் வேர்ட்ஸ்வொர்த் அவர்களுக்கு, அவரது மேதா-விலாசத்தை மெச்சிப் பாராட்டும் அயல்நாட்டாராகிய ஆசிரியரால் உரிமையாக்கப்பட்டது. ஆனால், இந்தக் கவிதைகளின் கதி என்ன ஆயிற்று என்பதைப் பற்றி ஒன்றும் தெரியவில்லை. 1843 பிப்ரவரி மாதத்தில், டட் தமது கல்லூரியையும் வீட்டையும் உதறித் தள்ளிவிட்டு, கிறிஸ்துவ மதத்தைத் தழுவினார். அவருடைய குடும்பத்தாரும் நண்பர்களும்

சமூகமும் பலமாக அதை எதிர்த்ததை அவர் பொருட்படுத்தாமல், மீறித் தம் மனம்போல் நடந்தார். டட் தமது ஒரே குழந்தையாக இருந்தபடியால், அவருடைய தந்தையாருக்கு அவரை முற்றும் கைவிட மனம் வரவில்லை. ஆகையால், பிஷப் கல்லூரியில் லௌகிகப் பகுதியில் கிறிஸ்துவ மாணவராக அவர் சேர்ந்த பின்னும், அவரது தந்தை அவருடைய படிப்பிற்காகப் பணம் அனுப்பி வந்தார். அவர் அக் கல்லூரியில், 1848ன் தொடக்கம் வரை, மாணவராக இருந்து, ஆங்கிலம் கற்று, லத்தீன் மொழி, கிரேக்க மொழி, ஈபுரு மொழி, பாரசிக மொழி, வட மொழி, ஆகியவற்றையும் கற்றார். பிஷப் கல்லூரியில் மாணவராக இருந்தபோது, டட் சில பாரசிகக் கவிதைகளை ஆங்கிலச் செய்யுள்களாக மொழி பெயர்த்தார். பிறகு, அவருக்குப் பணம் அனுப்புவதை அவரது தந்தை நிறுத்தியபோது, டட் கல்லூரியை விட்டு, தம்மோடு கல்வி கற்ற சில தென்-இந்திய மாணவர்களோடு, சென்னைக்குச் சென்று, பிழைக்க வழி தேடினார். சென்னைக் கிறிஸ்துவ சமூகம் அவருக்குத் துணைசெய்து, சென்னையில் ஆண்-அநாதைக் குழந்தைகளின் ஆசிரமத்தைச் சார்ந்த பள்ளியில் ஆங்கில ஆசிரியரின் பதவியை அவருக்கு வாங்கிக் கொடுத்தது. அந்த ஆண்டு முடிவதற்குள் டட் நீலகிரியில் தேயிலைத் தோட்டப் பண்ணைக்காரரான ஓர் ஆங்கிலேயரின் மகளான ஆங்கிலோ-இந்தியப் பெண்மணி ஒருத்தியை மணந்தார். பின்பு, முழுக் கருத்தோடும், ஆங்கிலக் கவிதைகளை எழுதுவதில் முனைந்தார். **மட்ராஸ் சர்க்யுலர், ஸ்பெக்டேடர், ஆதினீயம்** என்னும் பத்திரிகைகளில் 'டிமத்தி பென்போயெம்' என்னும் புனை-பெயரில் இந்தக் கவிதைகளில் சில வெளி வந்தன. கொஞ்ச காலம் அவர் **ஆதினீயம், ஸ்பெக்டேடர்**, என்னும் இரண்டு பத்திரிகைகளின் ஆசிரியக் குழுவினரில் ஒருவராக இருந்தார். சிலகாலம் **ஹிந்து-க்ரானிக்கில்** பத்திரிகையின் ஆசிரியராக இருந்து அதை நடத்தி வந்தார். 1852ல் அவர் 'சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தின்' உயர்தரப் பள்ளிப் பகுதியில் இரண்டாம் ஆசிரியராகப் பணி புரிந்து வந்தார். அந்தக் கழகமே அக் காலத்தில் சென்னையில் கல்விக் கேந்திரமாக இருந்தது. 1856ல் கல்கத்தா திரும்பும் வரை, அவர், அந்தப் பதவியில் இருந்து வந்தார்.

1848 டிசம்பர் மாதத்தில் டட் தமது மிகச் சிறந்ததும் மிகப் பெரியதுமான **தி காப்டிவ் லேடி** (சிறைப்பட்ட சீமாட்டி) என்னும் ஆங்கிலக் காவியத்தை வெளியிட்டார். மேலும், எதுகை மோனை இல்லாச் செய்யுள் வகையில் அவர் எழுதி முற்றும் முடிக்காத **விஷன்ஸ் ஆவ் தி பாஸ்ட்** (பண்டைக்

காட்சிகள்) என்னும் கவிதைப் பகுதியை அதோடு இணைத்திருந்தார். கானோஜ் மன்னருக்கும் டில்லி மன்னருக்கும் ஏற்பட்டதும், அவர்களுடைய அழிவிற்குக் காரணமாயிருந்தது மான போட்டியை தி காப்டிவ் லேடி என்னும் காவியத்தின் கதைப் பொருளாக அமைத்திருந்தார். பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டின் கடைசியில், முகம்மது கோரி டில்லியைக் கைப் பற்றியது இத் தீய போட்டியால்தான் அத்துணை எளிதாக முடிந்தது. அக் காவியத்தை ஒரு வரலாற்றுக் காவியம் என்று கூறுவதற்கில்லை. ஏனெனில், அதில் அடங்கிய சரித்திரப் பகுதி மிகக் குறைவு. ஆனால். அக் காவியமே இந்தியாவை முஸ்லிம்கள் கைப்பற்றிய நிகழ்ச்சியை, நேர்முகமாக இல்லா விடினும் மறைமுகமாகவேனும், கூறுவதும் இந்தியரால் எழுதப்பட்டதுமான முதல் கவிதை ஆகும். நாட்டை விட்டு, அகன்று, காட்டில் வாழ்ந்த சீதையை மனத்தில் கொண்டே அக் கதாநாயகியை அவர் சித்திரித்திருக்கிறார்.

தி காப்டிவ் லேடி என்னும் காவியத்தை அத்துணை மன மாரக் கல்கத்தா வரவேற்க வில்லை. அதைக் கண்டபின், டட்டின் ஊக்கம் தளர்ந்து போயிற்று. ஆகையால், அக் காவியம் வெளிவந்தபின், அவர் திட்டமிட்டு எழுதத் தொடங்கியிருந்த கவிதைகளை எழுதி முடிக்க அவருக்கு மனம் வர வில்லை. அவரது பள்ளி நாட்கள் முதலே அவருக்கு நெருங்கிய நண்பராக இருந்த கௌர் தாஸ் பைஸாக் என்பவருக்கு, 1849 ஆகஸ்டு மாதம் 18 தேதியில், எழுதிய கடிதத்திலிருந்து அவருடைய மனம் வங்காளிக் கவிதையை நோக்கித் திரும்பிக் கொண்டிருந்தது என்பது தெரிகிறது: 'நான் ஒவ்வொரு நாளும் தமிழைக் கற்பதில் பல மணி நேரம் செலவிடுகிறேன் என்பது உனக்குத் தெரிந்திருக்காது. பள்ளியில் கல்வி பயிலும் மாணவனது நாளைக் காட்டிலும் என் வாழ்நாள் சுறுசுறுப்பாக இருக்கிறது. இதுதான் எனது தினசரித் திட்டம்: 6-8 மணி வரை ஈபுருமொழி, 8-12 பள்ளி, 12-2 கிரேக்க மொழி, 2-5 வட தெலுங்கும் வடமொழியும், 5-7 லத்தீன் மொழி, 7-10 ஆங்கிலம். நமது தந்தையவர்கள் வழங்கிவந்த மொழியை அணி செய்யும் சிறந்த குறிக்கோளை நிறைவேற்ற நான் என்னைத் தயார் செய்துவராமலா இருக்கிறேன்?'

டட்டின் தாய் இறந்து மூன்று ஆண்டுகளுக்குப் பின், அவரது தந்தை, 1855ல், காலமானார். ஆகவே, தமது தந்தை விட்டுப்போன மதிப்புள்ள சொத்தைச் சுவாதீனப்படுத்திக் கொள்ள அவர் கல்கத்தாவுக்கு விரைந்து செல்லவேண்டிய தாயிற்று. அதே ஆண்டில் அவர் தமது முதல் மணத்தை ரத்துச்

செய்து, அம் மனைவியிடமிருந்து பிரிந்தார்; பிரெஞ்சு மரபைச் சேர்ந்த பள்ளி ஆசிரியர் ஒருவரின் மகளான ஹென்ரியெட்டாவை மணம் புரிந்தார். அம் மணம் முற்றும் மனமொத்த இல்வாழ்க்கையை அவருக்கு அளித்தது.

1856 பிப்ரவரி மாதம் 2ம் தேதியன்று டட் கல்கத்தாவுக்குத் திரும்பிவந்தார். அவருடைய நண்பர்களின் உதவியால் அவருக்குப் போலீஸ் கோர்ட்டுத் தலைமைக் குமாஸ்தா வேலை கிடைத்தது. விரைவில் அந்த மன்றத்தில் மொழி-பெயர்ப்பாளர் வேலைக்கு அவர் உயர்த்தப்பட்டார். அக் காலம் முதல் 1862ன் நடுப் பகுதியில் அவர் இங்கிலாந்துக்குப் புறப்பட்டுச் செல்லும்வரை, அவரது வாழ்க்கை இனிமை மிக்கதாயும், தலை சிறந்ததாயும், மிக்க பலனுள்ளதாயும், இருந்தது. தமது வாழ்க்கைக்குப் போதிய ஊதியத்தை அவர் பெற்று வந்தார். வசதியான பெரியச் வீட்டில் (கீழ்ச் சித்பூர்ச் சாலை)[1] அவர் வாழ்ந்தார். அந்த வீடு அவரது அலுவலகத்துக்கு நேர் எதிராக இருந்தது. அங்கே அவர், மிகவும், தீவிரமாக, இராக்கத வேலை புரிந்து வந்தார். வங்காளி இலக்கியத்தில் பெரும் புரட்சியை உண்டாக்கிய நாடகங்களையும் கவிதைகளையும் எழுதிவந்தார். வழக்கறிஞர் தொழிலுக்கும் படித்து வந்தார்.

அவரது தந்தையின் சொத்தை அநீதியாகக் கைப்பற்றி அநுபவித்துக்கொண் டிருந்தவர்களிடமிருந்து தம் கைவசம் ஆக்குவது எளிதாகக் கைகூடவில்லை. நீதி மன்றத்தில் வழக்கும், செலவும், மனக் கவலையும், ஏற்பட்டன. ஆனால், வித்தியாசாகர் அவருக்குத் துணையாக இருந்தார். அந்தச் சொத்தை நியாயமான விலைக்கு விற்கவும், அந்தக் கிரயத் தொகையைத் தவணை தவணையாகப் பெற்றுவரவும், வேண்டிய ஏற்பாடுகளை அவர் செய்துகொடுத்தார். செலவுக்கு வேண்டிய போது போதிய பணம் கிடைத்துவரும் என்ற உறுதியோடு, அந்தக் கவி காண்டியா என்னும் நீராவிக் கப்பலில் ஏறி, 1862 ஜூன் மாதம் 9ம் தேதியன்று இங்கிலாந்துக்குப் பயணமானர். அவருடைய மனைவியும் குழந்தைகளும் கல்கத்தாவிலேயே இருந்தார்கள். 'கிரேஸ்-இன் என்னும் சட்டப்பயிற்சி நிலையத்தில் டட் சேர்ந்தார். ஆனால், அவருடைய வீண்செலவு செய்யும் இயல்பும், நாட்டிலிருந்து ஒழுங்காகப் பணம் வராத குறையுமாகச் சேர்ந்து, அவரது கல்விக்கு மிக்க இடையூறு அளித்தன. ஆகவே, மறு ஆண்டின் நடுப் பகுதி வாக்கில்

---

1. அந்த வீட்டில் டட் வாழ்ந்தபோதுதான் ஒரே ஒரு நூலைத் தவிர மற்ற எல்லா நூல்களையும் அவர் எழுதினர். பீராங்கனு என்பது மட்டும் கித்தார்ப்பூரில் எழுதப்பட்டது.

அவர் பாரிஸ் நகருக்குச் செல்லவேண்டிய தாயிற்று. அதற்கு முன்னர், அவரது மனைவியும் மக்களும் இந்தியாவிலிருந்து அங்கு வந்திருந்தனர். பாரிஸ் நகரில் அவர்களுடைய வாழ்க்கை அச்சக் கனவுபோல் இருந்தது. டட்டும் அவருடைய குடும்பத்தாருமாக வெர்ஸேயுக்கு வந்தார்கள். வித்தியா-சாகர் அப்போது அவருக்குப் பெருந்தகைமையோடு பண உதவி செய்யாதிருந்தால், அவர்கள் அப்போது அதோகதியாய்ப் போயிருப்பார்கள்.

ஐரோப்பாவில் டட் இருந்தபொழுது பணம் போதாமல் அவர் எவ்வளவு வருந்தினர் என்பதை 1886 ஜூன் மாதம் 18ம் தேதியன்று, அவர் லண்டனிலிருந்து வித்தியா-சாகருக்கு எழுதிய கடிதத்தின் பிற்குறிப்பிலிருந்து நாம் கண்டுகொள்ள லாம். 'நான் கல்கத்தாவுக்குத் திரும்பி வந்து சேர்ந்ததும், நீங்கள் எனக்கு உங்கள் வீட்டில் இருப்பதற்கு ஒரு சிற்றறை யும், உடலும் ஆவியும் பிரியா வண்ணம் பாதுகாப்பதற்கு வயிறு நிரம்பச் சோறும், கொடுப்பீர்கள் என்று என் மனைவி யிடம் சொல்லி வருகிறேன்.' அவர் 1865 கடைசி வாக்கில் லண்டனுக்குத் திரும்பி வந்து, தொழிற் கல்வியைப் படித்து முடித்தார். 1866 நவம்பர் மாதம் அவர் சீமையில் பாரிஸ்ட் டராக ஏற்கப்பட்டார். அடுத்த பிப்பிரவரி மாதத்தில் கல்கத்தா வுக்குத் திரும்பிவந்து, அங்குள்ள உயர் நீதி மன்றத்தில் பாரிஸ்ட்டராகத் தமது தொழிலைத் தொடங்கினர்.

அந்தக் கவி ஐந்து ஆண்டுக் காலம் ஐரோப்பாவில் வாழ்ந் ததால் அவரது மனம் யாதொரு வளர்ச்சியும் பெறவில்லை என்று சொல்வதற்கில்லை. ஆயினும், அப்படி அதை வளம் பெறச் செய்ய அவருக்கு அதிக வாய்ப்புக்கள் அப்போது இல்லை. ஏற்கெனவே பிரெஞ்சு மொழியில் அவருக்கு உள்ள தேர்ச்சி வளம் பெற்றது; அதோடு, இத்தாலிய மொழியையும், ஜெர்மன் மொழியையும், தமது கல்விக் களஞ்சியத்தில் அவர் சேர்த்துக்கொண்டார். 1865 ஜனவரி மாதம் 9-ம் தேதியன்று, அவர் வெர்ஸேயிலிருந்து வித்தியா-சாகருக்கு, 'என் கெட்ட காலத்தால் நான் நம் நாட்டைவிட்டு வெளியே வாழவேண்டி யிருக்கும் நிலை ஏற்பட்டுவிட்டது. அந்த நிலையை எத்துணை நன்ருகப் பயன்படுத்த முடியுமோ அத்துணையும் பயன்படுத்தி வருகிறேன். இப்போதுள்ள வங்காளி மக்களில் எவரையும் விட எனக்கு அதிக மொழிகள் தெரியும் என்று நான், பெருமை யடித்துக்கொள்ளாமல், கூறலாம் என்று நினைக்கிறேன்' என்று எழுதியிருந்தார். வெர்ஸேயில் இருக்கும்போது டட் வங்காளி மொழியில் 'பதினன்கு அடிச் செய்யுள்கள் சில

வற்றை இயற்றினர். அவற்றேடு அவருடைய இலக்கிய உலக வாழ்வு முடிந்துவிட்டது என்று சொல்லலாம்.

1866 தொடங்கி 1873 ஜூன் மாதம் 29ம் தேதியன்று அவர் காலமாகும் வரையில், அவரது வாழ்க்கையைப் படிப்படியாகத் தோல்வி, சரிவு, அழிவு, என்று சுட்டுவது பொருந்தும். அந்தக் காலத்தில் அவர் மிகச் சில நூல்களையே எழுதினர்—சிறுவர் பாடல்கள் சிலவும், புனைவியல் துன்பியல் நாடகம் ஒன்றும், **ஹெக்டர்-வத்** என்னும் பெயர் கொண்டதாயும், ஹோமர் எழுதிய **இலியட்** என்னும் நூலைத் தழுவி எழுதியதாயும், உள்ள ஒரு வசன நூலும்.

டட் வங்காளி எழுத்தாளர் என்னும் துறையில் முதன் முதலில் அடிவைத்துத் தோன்றிய காலம் நாம் ஏற்கெனவே விவரமாகக் கூறிய நாடகத்தை அவர் எழுதிய காலத்திலிருந்து தொடங்கிற்று. சிலர் இது தற்செயலாக நடந்தது என்றும், ஓர் எதிர்பாராத நிகழ்ச்சி என்றும், நினைக்கிறார்கள். உண்மையில் அப்படி அன்று. டட் சென்னையில் இருந்தபோது, **ரிஜியா** என்னும் செய்யுள் வடிவமான ஆங்கில நாடகத்தை முதன் முதலாக எழுதிப் பழகினர். அந்த நாடகம் வெளியிடப் படவே இல்லை. அவர் வங்காளியில் கவிதைகளை இயற்ற 1849 முதலே தமது பேனாவைத் தீட்டிக்கொண்டிருந்தார் என்பது நாம் முன்னமே எடுத்துக் காட்டிய கடிதத்திலிருந்து தெரிகிறது. வங்காளியில் அவர் எழுதத் தொடங்குவதற்குச் சில மாதங்களுக்கு முன், அவர் தமக்கு மிகவும் பிடித்திருந்த இந்தியக் கவியாகிய காளிதாசரின் காவியங்களை, ஒரு பண்டிதரின் துணையோடு, மீண்டும் கற்றுவந்தார். அந்தப் பண்டைக் கால மகா கவியின் ஆதிக்கம் அவர் தொடக்கத்தில் எழுதிய நூல்களில் நன்ருகத் தெரிகிறது. **சர்மிஷ்டா** என்னும் நூலின் சில சிறு பகுதிகள் காளிதாசரின் காவியங்களின் சிற்சில சிறு பகுதிகளின் மொழிப்புரைகளாகக் காணப்படுகின்றன. இவற்றைத் தவிர, அவர் காளிதாசருக்கு வேறு வகையிலும் கடன் பட்டிருந்தார் என்பதற்கும் சில சான்றுகள் அதில் உள்ளன. அவர் இயற்றிய முதல் வங்காளி 'வீர-காவியத்துக்குத்' **திலோத்தமா-ஸம்பவ்** என்னும் பெயரைச் சூட்டினர். இப்பெயர் காளிதாசருடைய **குமார-ஸம்பவ்** என்பதின் நிழல். அவர் ஒரு நண்பருக்கு எழுதிய கடிதத்தில் தமது நூல்களில் காணப்படும் 'காமத் துறையைச் சார்ந்த சுட்டுக்களுக்கும், குறிப்புக்களுக்கும், காளிதாசரின்மீது தமக்கு இருந்த பற்றே காரணமாக இருக்கலாம்' என்று ஒப்புக்கொண்டிருந்தார்.

டட் வங்காளிக் கவிதையை எழுதத் தொடங்கியபோது, தொங்கல்-எதுகையையும், செய்யுள் அடி ஒவ்வொன்றின்

கடைசியிலும் செய்யுள் ஓசை முடிந்து முடிந்து அமைவதையும், பயார் கவிதையின் யாப்பிலிருந்து நீக்கிவிட்டால் நல்லது என்று நினைத்தார். பயார் கவிதையின் ஒவ்வோர் செய்யுள் அடியிலும் பதினான்கு அசைகள் இருந்தன. அவையும் நான்கு, நான்கு, நான்கு, பின்னர் இரண்டு, என்று அசைகள் அமையப் பெற்ற நான்கு சீர்களாகப் பகுக்கப்பட்டிருந்தன. இரண்டாவது சீரின் முடிவில் ஒரு நிறுத்தம் இருந்தது. செய்யுளின் ஒவ்வோர் அடியோடும் அதன் ஒத்திசையும் அவ் அடியின் பொருளும் முடிந்தே திரவேண்டும். அடுத்து வரும் இரண்டு செய்யுள் அடிகள் ஒத்த தொங்கல்எதுகையை உடையவையாக இருக்க வேண்டும். அவ் இரண்டு அடிகளுமாக ஓர் ஈரடிச் செய்யுளாக அமைய வேண்டும். கருத்தைத் தடங்கலின்றி வெளியிடுவதற்கும், சொற்கள் இயற்கையாக ஒழுகுவதற்கும் இந்தக் கட்டுப்பாடுகள் பெருந் தடையாக இருந்தன. தொங்கல் எதுகையை டட் ஒழித்துவிட்டதால், இரண்டு அடிகள் ஒன்றோடொன்று இணைபிரியாப் பிணைப்புண்டு கிடந்த நிலை பிளவு பட்டது. பொருள் முடிவு பெறும் இடத்தை, அதாவது நிறுத்தத்தை முதலாவது சீரின் முடிவிலோ, அல்லது இரண்டாவது சீரின் முடிவிலோ, அல்லது மூன்றாவது சீரின் முடிவிலோ, அவர் அமைத்தார். வங்காளிச் செய்யுள் டட்டின் கையினால் பெற்ற 'விடுதலை' இதுவே. தமது யாப்பு முறைக்கு அவர் 'அமித்ராக்ஷர் சந்த' (எதுகையில்லா யாப்புமுறை) என்னும் பெயரை அளித்தார். தமது இரண்டாவது நாடகமாகிய **பத்மாவதியில்** அவர் அதை முதல்முதலாக வழங்கினார். அப்போது அவர் மிக்க தயக்கத்தோடும், அங்கங்கே ஒரு சில அடிகளில் மட்டும், இந்தப் புதிய முறையை வழங்கிப் பார்த்தார். அவர் முதன்முதலாக வங்காளியில் எழுதிய காவியமாகிய **திலோத்தமா-ஸம்பவ்** (1860) என்னும் நூலும், கைதேர்ந்து திறமை பெற்றபின் அவர் இயற்றிய **மேகநாத்-வத்**, **பீராங்கனை**, என்னும் இரண்டு காவியங்களும், பதினான்கு அடிச் செய்யுள்கள் முழுதும், விடுதலை பெற்ற இந்தப் பயார் யாப்பு-முறையிலேயே எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.

அவர் இயற்றிய முதல் காவியத்தை அவர் 'குட்டி-இதிகாசம்' என்று கூறிவந்தார். அது நான்கு காண்டங்களாக அமைந்திருந்தது. முதல் இரண்டு காண்டங்களும் இராஜேந்திர லால் மித்திர என்பவர் நடத்திவந்த **விவிதார்த்த-சங்க்ரஹ** என்னும் பத்திரிகையில் வெளிவந்தன. மித்திரர் நமது கவியின் கல்லூரி நண்பர். டட்டின் கவிதையைத் தொடக்கம் முதலே ஆதரித்து வந்தவர்களுள் முக்கியமான ஒருவர். அந்தக் கதை இந்துப் புராணத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டது.

அதில் கதைப் பகுதி அதிகம் இல்லை. சுந்தன், உபசுந்தன் என்னும் உடன்பிறந்த இராக்கதர்கள் இருவர் மிகவும் வலிமை பெற்றிருந்தார்கள். அவர்களின் எழுச்சியால் தேவர்களின் மேன்மை கவிழ்ந்துவிடும்போல் இருந்தது. படைப்புக் கடவுள் தாம் இயற்றிய படைப்புப் பொருள்களில் எல்லாம் அழகு மிக்க பொருள் ஒவ்வொன்றிலுமிருந்து அதனதன் சாரத்தை எடுத்து ஒன்றாகத் திரட்டி, திலோத்தமை என்னும் பெண்ணை அமைத்தார். அந்த மங்கை கண்டோர் அனைவரையும் மதிமயங்கச் செய்யும் பேரழகியாக விளங்கினாள். அந்த இராக்கதர்கள் இருவரும் இருந்த இடத்திற்கு அவள் அனுப்பப்பட்டாள். அவர்கள் அவளைக் கண்டதும், கரை காணாக் காதல் கொண்டார்கள். அவர்களில் ஒவ்வொருவனும் அவளைத் தனக்கே உரியவளாக்க விரும்பினான். அதுவரை ஒத்துவாழ்ந்த அவ் இருவருக்கும் இடையே வேற்றுமை உண்டாயிற்று; கடும்போர் நிகழ்ந்தது. அவ் இருவரும் படுகாயமுற்று மாண்டனர். அவர்கள் இருவரும் இறந்தபின், திலோத்தமை ஒரு விண்மீனாக உருப்பெற்றாள். சூரிய மண்டலத்தை அடைந்து வாழ்ந்தாள்.

இந்தக் கதையில் கவி சில சிறு தேவதைகளைக் கதைப் பாத்திரங்களாகப் புகுத்தியிருக்கிறார். அத் தெய்வங்களில் சிலர் வங்காள நாட்டு மக்கள் கொண்டாடும் சிறு தேவதைகள்; வேறு சிலர் சற்றே உருமாற்றி அமைக்கப்பட்ட கிரேக்க தேவதைகள். பக்தித் தெய்வம், ஆராதனைத் தெய்வம், என்னும் இரண்டு புதிய தேவதைகளையும் கவி புதிய படைப்பாகப் படைத்தார். படைப்புக் கடவுள் (பிரமன்) ஒருசில வேளைகளில் பண்டைக் கிரேக்கர்களின் தேவதேவனான ஸியுஸ் என்பவரைப்போல் காட்சியளிக்கிறார். ஹோமரின் ஆதிக்கமும் அதில் காணப்படுகிறது. ஆயினும், இந்தியப் பண்பே அதில் மேலோங்கி நிற்கிறது. கிரேக்க மொழியில் காணும் சொல்வழக்காறுகளும் அதில் அதிகம் இல்லை. வெண்ணிறக் கையள், (ச்வேத-புஜ) என்னும் சொல்தொடர் கவிதைத் தெய்வத்துக்கு வழங்கப்பட்டிருப்பது கிரேக்க வழக்காற்றைக் காட்டுகிறது. அது இலியட் காவியத்தில் வரும் ஹோமரின் ஹீரீ, ஹெலன், அன்ட்ராமக்கீ, என்னும் முக்கிய கதைத் தலைவிகளைக் குறிப்பிடும் லியூகோலீனேஸ் என்னும் சொல்லின் மொழிபெயர்ப்பு.

தாம் எழுதிய திலோத்தமா என்னும் நூலை டட் ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்க்க முயன்றார். ஆனால், சில அடிகளுக்கு அப்பால் அம் மொழிபெயர்ப்பு முன்னேறவில்லை.

இதற்கு அடுத்தாற்போல் அவர் இயற்றிய கவிதையையும், அவர் நண்பர் ஒருவருக்கு எழுதிய கடிதத்தில், 'குட்டி இதிகாசம்' என்றே குறிப்பிடுகிறார். அதில் துயரமான முடிவை உடைய இராவணனின் கதையும், அவனுடைய வீர மகனான இந்திரசித்தின் (இந்திரனை வென்றவன்) கதையும், கூறப்படுகின்றன. இந்திரசித்துக்கு (மேகநாதன்-இடிக் குரலன்) என்ற பெயரும் உண்டு. இந்தப் புராணங்களில், வலிமையும், திண்ணிய உடலும், மன உரமும், யாருக்கும் அடங்காத முரட்டுத்தனமும், உடையவர்களாகக் கூறப்பட்டிருக்கும் வீரர்களாலேயே டட்டின் மனம் அதிகம் கவர்ந்து இழுக்கப்பட்டது; ஏனென்றால், அத்தகையவர்களே அவருடைய இயற்கைப் பண்புகளோடு ஒத்தவர்களாக இருந்தார்கள். ஆகையால்தான் அவருடைய முதல் நாடகத்தின் கதைத் தலைவி ஓர் அசுர மங்கையாகப் படைக்கப்பட்டாள். அவருடைய இரண்டு 'குட்டி-இதிகாசங்களின்' கதைத் தலைவர்களும் அசுரர்களாகவும் அரக்கர்களாகவும் இருந்தனர். தமது இளம்பிராயத்தில் ஆவலோடு படித்த பண்டை வங்காளிக் கவியான கிருத்திவாசரின் நூலிலிருந்தே அவர் பெரும்பான்மையும் இராமனது கதையைத் தெரிந்துகொண்டிருந்தார். பண்டைக் கால வங்காளிக் கவி நற்குணமுடையவனாகவும் சாதுவாகவும் படைத்த இராமன் என்னும் கதைத் தலைவனை அவரது மனம் நாடிச்செல்லவில்லை. ஓரிடத்திலும் அமைதியாக நிலைத்திராமல், எப்பொழுதும் ஓடியாடியும் ஆண்மைச் செயல்களை இயற்றியும், வந்த அரக்கர்களையே அவருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. ஆகவே டட், தாம் இயற்றிய இரண்டாவது வீர காவியத்தில், இலங்கை முற்றுகை இடப்பட்டதையும், அது விழ்ச்சியுற்றதையும், கதைப் பொருளாகத் தேர்ந்தெடுத்தபோது, (ட்ராய் நகரின் வீழ்ச்சியோடு ஒத்திருந்த காரணத்தால் அவர் இந்தக் கதைப் பகுதியைத் தேர்ந்தெடுத்திருக்கலாம்) அவர் இராவணனையும் மேகநாதனையும் கதைத் தலைவர்களாக அமைத்தது 'இயற்கையே ஆகும். சாதாரணமாக வழங்கும் 'இந்திரசித்து' என்னும் பெயரை விட்டுவிட்டு, அசாதாரணமாக வழங்கும் 'மேகநாதன்' என்னும் பெயரைத் தேர்ந்தெடுத்ததற்குக் காரணம், அதில் இரண்டு நெடில்கள் இருப்பதால், அது ஓசை மிக்கதாக இருந்ததே ஆகும். இலங்கையின் மன்னனும், அஞ்சாத, அடங்காத, நெஞ்சுடையவனுமான, இராவணனுடைய மனத்துக்கும், அமைதியற்றதும்,வந்தது வரட்டும் என்று துணிந்ததும், மேலான பதவியை அடைய வேண்டும் என்று தூண்டிவந்ததுமான, தமது அலைமோதும் மனத்துக்கும், ஏதோ ஒருவகையான உறவு இருப்பது

போல் அவருக்குத் தோன்றிற்று. அவர் வெளித் தோற்றத்தில் அமைதி உடையவராயும், ஒதுங்கி வாழும் இயல்பு உள்ளவராயும், காணப்பட்டபோதிலும், உண்மையில், அவரும் அந்த இராக்கத வீரரைப்போல் வணங்கா முடியினர், இறுமாப்பு உடையவர். இராவணனைப் பற்றித் தாம் கொண்டிருந்த எண்ணங்கள் தமது மனத்தை எழுச்சி பெறச் செய்தன, தமது ஊக்கத்தைத் தூண்டி எழுப்பின, என்றெல்லாம் அவர் ஒரு நண்பருக்கு எழுதினார். நடுத்தர வகுப்பைச் சார்ந்த இந்துக் குடும்பத்திலே பிறந்து, பரம்பரை மரபுகளுக்கு இணங்க வாழ்ந்து வந்தவர் டட். ஆகவே இராமரைப் பற்றி அவர் அவமரியாதையாக எண்ண இடம் இல்லை. தம் முன்னோர்கள் பின்பற்றி வந்த மதத்தை அவர் துறந்திருந்தபோதிலும், அவருக்கு, உண்மையில், அத்தகைய அவமரியாதையான எண்ணம் ஒன்றும் கிடையாது. ஆயினும், இராக்கதர்களின்மீது இராமன் வெற்றிபெற்றது அவருக்குப் பிடிக்கவில்லை. ஏனென்றால், இராமனுக்குத் துணையாயிருந்தது குரங்குச் சேனை; அவருக்கு வெற்றி கிடைத்ததற்குக் காரணம் இராவணனுக்குத்துரோகம் செய்த அவனது தம்பியின் துணை. ஆகவே, தமது இரண்டாவது பகுதியை அவர் எழுதிக்கொண்டிருந்தபோது, தமது நண்பர் ஒருவருக்குப் பின்வருமாறு எழுதினார்: 'இராவணன் மேன்மைக் குணங்கள் உடையவன்; அந்த அயோக்கியனான விபீஷணன் இல்லாதிருந்தால், குரங்குச் சேனையை அவன் கடலுக்குள்ளே உதைத்துத் துரத்தியிருப்பான்.'

மேகநாத்-வத் (மேகநாதனின் வதை) என்னும் காவியத்தின் இரண்டு பகுதிகள் 1861ல் அச்சகத்திலிருந்து, ஒன்றன் பின் ஒன்றாக, வெளிவந்தன. முதற்பகுதி வெளிவந்து சில மாதங்களுக்குப் பின்பே இரண்டாம் பகுதி வெளியிடப்பட்டது. வடமொழி அணி-இலக்கண ஆசிரியர்கள் 'இதிகாசம்' (மகா-காவ்யம்) என்பது எட்டுக் காண்டங்களுக்கு மேல் உடையதாக இருக்கவேண்டும் என்று விதித்திருந்ததால், அவர் தமது காவியத்தை ஒன்பது காண்டங்கள் உடையதாக அமைத்தார். அவர் இயற்றத் திட்டமிட்டது ஒரு சிறந்த வீர-காவியம். உயர்ந்த, கம்பீரமான நடையில் அதன் முன்னுரையும் சிறந்து அமைந்திருந்தது. ஆனால், அந்த நடையை அக் காவியம் முழுவதும் அவரால் கையாள முடியவில்லை. அகதக் காவியம் முழுவதும் ஒரே சீரான கம்பீரமான நடையில் அமையவில்லை. அவரது மேதா-விலாசம் ஏற்கெனவே விதிக்கப்பட்டுள்ள கட்டுப்பாடுகளை மீறும் இயல்பு உள்ளதே அன்றி, தான் மேற்கொண்ட எந்தச் செயலையும் விடாப் பிடியோடு, தீவிர

மாக முயன்று, நிறைவேற்றும் பண்பு உடையது அன்று. மேலும், தனிநிலைச் செய்யுள்களை அமைப்பதில் அவருக்கு இயற்கையாகவே ஆசை அதிகம். எவ்வளவு காலந்தான் அதை அடக்கி வைக்க முடியும்? ஆகவே, கதை போகப் போக, அவர் தனிநிலைச் செய்யுள்களை மேலும் மேலும் அதிக மாகப் புகுத்திவரத் தொடங்கினார். மேலும், அந்தக் காவியம் ஒரே மூச்சில் தொடர்ந்து எழுதப்பட வில்லை. எப்பொழு தெல்லாம் அவருக்கு ஊக்கமோ, கவிதை வெறியோ, ஏற்பட்டதோ அப்பொழுது மட்டுமே அவர் எழுதி வந்தார். ஆகையால், அந்தக் காவியம் ஒரே தரமாக அமையவில்லை. காவியத்தில் வரும் கதைகளுக்கும் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் உள்ள விகிதங்கள் ஒன்றும் சீராக அமைய வில்லை.

இத்தனை குறைபாடுகள் இருந்தாலும்கூட, **மேகநாத்-வத்** என்னும் காவியமே அவர் இயற்றிய காவியங்களில் மிகவும் முக்கியமானது. கட்டுப்பாடு இல்லாத பயார்-யாப்பை அப்போது அவர் நீரொழுக்குப் போல் பாய்ந்தோடச் செய்யும் திறமையைப் பெற்றுவிட்டார். சொற்களின் ஓசை-முறையும் நன்றாக அமைந்துவிட்டது. கதைப் பாத்திரங்களின் பண்புகள் நன்றாக அமைந்து, அவர்களைத் தனித்தனி உருவங்களாகத் தோன்றச் செய்தன. ஹோமர், வெர்ஜில், தாந்தே, டாஸ்ஸோ, மில்ட்டன், ஆகியோர் கையாண்ட ஐரோப்பிய உத்திகள் எல்லாம் அக் காவியத்தில் நன்கு வழங்கப்பட்டு, மேலோங்கி நிற்கின்றன. கதைப் பாத்திரங்களைச் சித்திரிப்பதிலும், வர்ணனை, பேச்சு, முதலியவற்றிலும், கிரேக்கர்கள் கையாண்ட முறை அடிக்கடி காணப்படாவிடினும், பல இடங்களில் அது மிகத் தெளிவாகத் தெரிகிறது. அதோடு, இந்த அணி-இலக்கண ஆசிரியர்கள் விதித்த விதிகளை அவர் ஒதுக்கித் தள்ளவும் இல்லை. மொத்தத்தில், அதில் இந்தியச் சூழ்நிலை அதிகம் கலங்காமல் காணப்படுகிறது. இந்திய நாட்டு மக்கள் அனைவரும் பாராட்டும் அந்த இதிகாசத்தில் வரும் வீரமக்களைத் தாம் வாழ்ந்த காலத்துக்கு ஏற்ற கோலம் உடையவர்களாக வும், உணர்ச்சி நிரம்பியவர்களாகவும், அவர் வெற்றிகரமாகச் சித்திரித்திருக்கிறார். இராவணனும், மேகநாதனும், துன்புற்று வீழ்ந்த நிலை கவியின் மன நிலையை நன்கு உணர்த்துகிறது. மேலும், நமது நாடு இழந்த சுதந்திரத்தையும், மறைந்துபோன அதன் பண்டைச் சிறப்பையும், ஒருங்கே எண்ணி, விழித்தெழ முயன்றுகொண் டிருக்கும் நம் நாட்டு மக்களின் மனநிலையை யும் அது உணர்த்துகிறது.

கட்டுப்பாடற்ற பயார்-யாப்பு முறையில் அவர் இயற்றிய அடுத்த காவியம் **பீராங்கனா** (வீரப் பெண்மணிகள், 1862)

என்பது. பெயரில் ஆண்மையின் எதிரொளி காணப்பட்ட போதிலும், அதன் அமைப்பில் அது இன்னேசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்களால் முற்றும் அமைந்தது. கவிதையின் நடை, கரடுமுரடின்றி, மென்மையாக இருக்கிறது; செய்யுள்களும் காதுக்கு இனிமையாக இருக்கின்றன. புராணக் கதைகளிலும் இதிகாசங்களிலும் கூறப்பட்டிருக்கும் இருபத்தொரு பெண் மணிகள் தங்களுடைய கணவர்களுக்கோ, அல்லது காதலர் களுக்கோ, எழுதிய இருபத்தொரு கடிதங்கள் அதில் அடங்கி யிருக்கின்றன. இந்த நூலின் அமைப்பில் ஓவிட் எழுதிய ஹீராய்டே என்னும் நூலை ஒற்றியே டட் அக் காவியத்தை அமைத்திருக்கிருர். பெண்மணி ஒருத்தி எழுதுவதுபோல எழுத நேர்ந்தபொழுது மட்டுமே டட்டும், பண்டை லத்தின் மொழிக் கவியைப் போல, தமது செய்யுள்களில் இன்னேசை யையும் அன்பு முதலிய மென்மையான பண்புகளையும் நிரம்ப அமைக்கிருர். காலத்தாலும் இடத்தாலும் நெடுந் தொலைவில் உள்ள அவ் இரண்டு கவிகளுக்கு இடையே உள்ள இவ்வகை ஒற்றுமை அந்தக் கடிதங்களிலிருந்து நன்கு தெரிகிறது.

இரண்டாவது கடிதம் தேவர்களின் குருவான பிருகஸ் பதியின் மனைவியான தாரை (விண்மீன்) சோமனுக்கு (சந்திரன்) எழுதியது. சோமன் சில காலம் பிருகஸ்பதியிடம் மாணவனுக உடனிருந்து கல்வி கற்றுவந்தான். அழகு மிக்க அவ் இளைய மாணவனைக் கண்டு, தாரை காதல் கொண்டாள். அவன் தனது கல்வியை முடித்து, வீடு திரும்பப் புறப்பட்ட போது, தாரை வெட்கம் கெட்ட தனது காமத்தை வாய் விட்டுக் கூறும் அந்தக் கடிதத்தை அவனுக்கு அனுப்பினுள். தாங்கள் இருவரும் பலமுறை ஒருவரை ஒருவர் காண நேர்ந்த வாய்ப்புக்களையும், சிக்கனமாகவும், சுகங்களைத் துறந்தும், வாழும் அந்தக் குருவின் குடும்பத்தில் சோமனது வாழ்நாள் இனிமையாகக் கழியும்பொருட்டுத் தான் இரகசியமாகச் செய்துவந்த முயற்சிகளையும், வெளியிட்டுத் தாரை, ஆசை மேலிட, இவ்வாறு கூறுகிருள் :

'அன்ப, என்னை மன்னிப்பாயாக. ஒருத்தி செல்வமாக வளர்த்துவந்த பறவை, கூட்டைத் திறந்து வெளியே விடப்பட்டாலும், தான் முன்னுல் சிறைப்பட்டிருந்த கூட்டுக்குள்ளே மீண்டும் வரவிடக் கெஞ்சுகிறது. அதுபோலவே, நீயும் திரும்பி வா. விரைவாக வா! நீ உன்னேடுகூட என்னையும் அழைத்துச் சென்ருல், ஓ பறவை-அரசே! நானும் பூங்காவுக்கு வருகிறேன். நீ வந்து, உன் திருவடிநிழலை அளித்து, என்னைக்

காப்பாற்று. நான் காதலை நாடி ஏங்குகிறேன். நீ செல்லும் இடத்துக்கு நானும் செல்வேன்; நீ செய்வதை எல்லாம் நானும் செய்வேன். என்னுடைய உடலையும் மனத்தையும் உன் சேவடியில் அர்ப்பணம் செய்கிறேன்.'

டட் வீரக் கதைகளை இயற்றத் தொடங்கியபோது தமது திறமை முழுவதையும் அதில்பயன்படுத்திக் காட்ட விரும்பினார். ஆகையால், அவர் **திலோத்தமா ஸம்பவ்** என்னும் தமது 'குட்டி-இதிகாசத்தை' எழுதிவந்தபொழுதே இன்னேசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்களை இயற்ற வேண்டும் என்று ஊக்கம் கொண்டதில் வியப்பு ஒன்றும் இல்லை. இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் கள்ளக் காதல், மிக நெடுங் காலமாக வைணவக் கவிகள் கதைப் பொருளாக வழங்கிய காரணத்தால், பழகிப் பழகி, தேய்ந்து சுவையற்றுப் போயிருந்தது. ஆயினும், அது அவருடைய மனத்தைப் பற்றிற்று. இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் உண்டு. அவர் வைணவக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர், வைணவக் காவியங்களில் நன்ருக ஊறியவர், என்பது ஒரு காரணம். அவரது பிரதேசத்தைச் சார்ந்தவரும், அவரது பெயரையே உடையவருமான, மதுசூதன் கான்[1] என்பவர் இயற்றிய வைணவப் பாடல்களும் அவருக்கு நன்கு தெரியும் என்பது மற்ருெரு காரணம். கானின் பாடல்கள் வைணவ இன்னேசைத் தனிச் செய்யுள்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை; நாடோடிப் பாடல்கள் பாடப் பட்டுவந்த மெட்டுக்களில் அமைக்கப்பட்டவை. ஆகையால், அவை மக்களால் மிகவும் விரும்பப்பட்டன. கானும், மற்ற முற்கால வைணவக் கவிகளும், செய்துவந்ததைப் போலவே, டட்டும் இராதையைப்பற்றி எழுதிய இசைப் பாடல்களின் கடைசியில் ஓர் ஈரடிச் செய்யுளில், தமது முத்திரையை இட்டுவந்தார். ஆனல், கான் இயற்றிய பாடல்களில் 'சூதன்' என்ற முத்திரையை இட்டார்; டட் 'மது' என்ற முத்திரையை இட்டு வந்தார். டட் இந்தக் குறுகிய இன்னேசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்களை 1859ல் எழுதினர். எனினும் அவை அச்சகத்திலேயே, நெடுநாள் வெளிவராமல், தங்கிக்கிடந்தன. கடைசியாக, 1861ல் **மேகநாத்-வத்** என்னும் நூலின் இரண்டு பகுதிகளுக்கும் நடுவில், அவை **ப்ரஜாங்கஞ** (ஆயர்குல மங்கை) என்னும் பெயரோடு வெளியிடப்பட்டிருந்தன. அந்த நூல்.

1. டட், கான், ஆகிய இருவரும் மத்திய வங்காளத்தின் கிழ்ப் பகுதியில் உள்ள ஜெம்ஸோர் என்னும் மாவட்டத்தைச் சேர்ந்தவர்கள். டட்டைக் காட்டிலும் கான் வயதில் சில ஆண்டுகள் மூத்தவர்.

பல காலம் அச்சகத்தில் தங்கியதற்குக் காரணம் அவருடைய நண்பர்கள் பலர் அதை வெளியிடக் கூடாது என்று வற்புறுத்தியதே ஆகும்.

அந்த இன்னேசைப் பாடல்கள் மொத்தம் பதினெட்டு. பற்பல இயற்கைப் பருவ நிலைகளாலும், அவற்றுக்கு ஏற்ற பற்பல இயற்கைக் காட்சிகளாலும், இராதை கண்ணனின் மீது கொண்டிருந்த காதல் பற்பல வகையான வேற்றுமைகளோடு தோன்றி வந்தபொழுது, அவளுடைய ஆசை-நிலைகள் எவ்வாறு இருந்தன என்று அவை விவரமாகக் கூறுகின்றன. இராதையின் காதல் இறுதியில் வெற்றி பெற்றதைப் பற்றிய இன்னேசைப் பாடல்களை இரண்டாவது புத்தகமாக வெளியிடவேண்டும் என்று அவர் எண்ணியிருந்தார். **ப்ரஜாங்கணு** என்னும் காவியம் மக்களால் நன்கு வரவேற்கப் பட்டபோதிலும், அவர் எண்ணியது போல், அந்த இரண்டாவது புத்தகத்தை அவர் எழுதி முடிக்கவில்லை.

கவிகளை அமைப்பதில் டட்டுக்கு இருந்த திறமையை **ப்ரஜாங்கணு** என்னும் காவியத்தில் அடங்கிய இன்னேசைப் பாடல்கள் நன்கு காட்டுகின்றன. அதில் தொங்கல்எதுகையை உடைய பலவகையான யாப்பு வகைகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் சில முதன்முதலாக அக் காவியத்தில்தான் இடம் பெற்றன. ஒத்த அளவில் அமையாத சீர்களை உடைய செய்யுள் அடிகளால் கோக்கப்பட்ட பாடல் வகையும் அவருடைய புது வகைப் பாடல்களில் முக்கியமானது. அதன் நடை எளிதாகவும், இன்னிசை உடையதாகவும், இருக்கிறது. பாரத சந்திரர் இயற்றிய தனிநிலைச் செய்யுள்களில் காணும் கருத்துக்கள் சிலவும், அமைப்புக்கள் சிலவும், அக் காவியத்தில் ஒரு சிறிது காணப்படுகின்றன. இராதைக்கு நெருங்கிய தோழி ஒருத்தி இருப்பது போலவும், தன் மனத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சிகளை எல்லாம் இராதை அவளிடம் வாய்விட்டு வெளியிடுவது போலவும், அக் காவியம் அமைந்திருக்கிறது. டட், கானுக்கு மிக்க கடன்பட்டு இருப்பதையும், ஓரளவு ஜயதேவருக்குக் கடம்பட்டிருப்பதையும், இது குறிக்கிறது. முற்காலத்தில் எழுதப்பட்ட வைணவக் கவிதைகளில் நிரம்பிக் காணும் பக்தி-ரசம் டட்டின் இன்னேசைப் பாடலில் அத்துணை காணப்படுவதில்லை. ஆயினும், பதினேழாம் நூற்றுண்டிலும், ஏராளமாக இயற்றப்பட்ட கீர்த்தனைகள் சுவையே இல்லாமல் வெறும் வறட்டுச் செயற்கைச் செய்யுள்களாக அமைந்திருப்பதைப் போல், டட்டின் கவிதைகள் காணப்படுவதே இல்லை. டட்டுக்கு வைணவ சமயத்தின்மீது தனிப் பற்றும் இல்லை; பொருளற்ற போலி உணர்ச்சிகளை

வெளியிடுவதில் அவர் விருப்பம் கொள்ளவும் இல்லை. ஆன போதிலும், வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட இன்னேசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் மரபாக வெளியிட்டுவந்த துறைகளில் எல்லாம் இத் துறையே மிக முக்கியமானதாகக் கருதப்பட்டு வந்தது. அவர் ஒரு கவியாக இருந்தபடியால், காதல் நிரம்பிய கவிதைச் சுவை அவருடைய மனத்தைப் பாதிக்காமல் எப்படி இருக்க முடியும்? அவருடைய நெருங்கிய நண்பரும், அவரால் மிகப் பாராட்டப்பட்டவரும், அவருடைய கவிதையைத் தெளிந்த அறிவோடு மதிப்பிட்டு ஆராய்ந்து வருபவருமான, ராஜ் நாராயண் போஸ் என்பவர் வாழ்க்கையில் அற நிலை இருக்கவேண்டிய முறையைப் பற்றிச் சில கடுமையான எண்ணங்களைக் கொண்டிருந்தார். ஆகவே, இராதை, கண்ணன், ஆகியோரின் காதல், முறையல்லாக் காதல் என்ற படியால், அந்த இன்னேசைக் காவியங்களில் அடங்கிய கதைப் பொருள், 'அக்கிரமமானது' என்று கண்டித்தார். அதை டட் பலமாக மறுத்து, இவ்வாறு கூறினர்: 'நீங்கள் கவிதையைப் படிக்கத் தொடங்கும்போது, மதத் துறையில் நீங்கள் ஏற்கெனவே கொண்டுள்ள ஒருதலைச் சார்பான எண்ணங்களை எல்லாம் அடியோடு விட்டுவிட்டே தொடங்க வேண்டும். மேலும், திருமதி இராதை அத்துணை கெட்ட வளும் அல்லள். அடியேனைப் போன்ற ஒரு கவி அவளைப் பற்றித் தொடக்கம் முதலே எழுதிவந்திருந்தால், அவள் முற்றும் வேறு வகையான குணங்களை உடையவளாக அமைந்திருப்பாள்.'

அவருடைய இன்னேசைப் பாடல் ஒன்றிலிருந்து தொடக்கப் பாக்கள் இரண்டு கீழே கொடுத்திருக்கிறது. மும்மூன்று அடிகளாகத் தொங்கல் எதுகைகளை உடைய அவை எழுதப்பட்டுள்ளன.

இன் உயிர்த் தோழியே, இத்தனை பூக்களை
ஏன் அடி, கொய்தனை, குடலையை நிறைத்தனை?
மேகங்கள் மூடிடின், சூடுமோ தலையினில்
விண்-மீன் மாலையை இரவுஎனும் மங்கைதான்?
ஆயரின் மங்கைநான் அழகிய பூக்களை
அணைத்துக் கொஞ்சிடின் என்பயன்? என்பயன்?
ஆயரின் நங்கைநான் இனியபூ மாலையை
அணிகிலேன், இனியொரு போதுமே அணிகிலேன்.
கான்வளர் கொடிகளின் அணிகளாம் பூக்களைக்
கவர்ந்ததுஏன், தோழியே? கான்எழில் கவர்ந்ததேன்?
வண்டுகள் அவைகளின் தோழிகள். எனக்குஒரு
தோழியும் இல்லையே. ராதைநான் நைகிறேன்.

வெளிவந்த உடனேயே **பிரஜாங்கனு** மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்தது. பண்டை யாப்பு முறைப்படி எழுதிய கவிதையில் பற்றுடைய மக்கள், டட் வழங்கிய கட்டுப்பாடு இல்லாத யாப்பு முறையையோ, அவர் இயற்றிய 'வீர' கவிதையையோ, ஒப்பாதவர்களும்கூட, இந்த இன்னேசைப் பாடல்களின் மோக வலையில் சிக்காமல் இருக்க முடியவில்லை. டட்டின் கவிதைக்கு இப்பொழுது முழு வெற்றி கிடைத்து விட்டது.

டட் இயற்றிய கடைசிக் காவிய நூல் 102 பதினன்கு-அடிச் செய்யுள்கள் அடங்கிய ஒரு தொகை நூல். அது 1865ல் பிரான்சில் உள்ள வெர்ஸேயில் எழுதப்பட்டது. அந்நூல் அடுத்த ஆண்டில் **சதுர்தச்-பதீ கவிதாவலீ** (பதினன்கு-அடிச் செய்யுள் தொகுதி) என்னும் பெயரோடு வெளியிடப் பட்டது. **மேகநாத்-வத்** என்னும் நூலின் மூன்ருவது காண்டத்தை எழுதும்போது பதினன்கு அடிச்செய்யுள் ஒன்றை[1] முதன்முதலில் இயற்றிப் பார்த்தார். பிறகு, ஐந்து ஆண்டுகளுக்குப் பின்வரை, அந்த நூதன முயற்சியை அவர் மீண்டும் செய்து பார்க்கவில்லை. இவ்வாறு செய்யாததற்குக் காரணம் தனிநிலைச் செய்யுளின் இந்தப் புதிய வடிவத்தைப் பல வகையாகக் கையாண்டு பயன்படுத்த முடியும் என்பதை அவர் உணரவில்லை என்பது அன்று. ராஜ் நாராயண் போஸுக்கு அவர் எழுதிய கடிதத்தில் அவர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிருர்: 'மேதா விலாசம் பெற்ற கவிகளால் நமது பதினன்கு அடிச் செய்யுள்கள் கையாளப்படுமானல், அவை, நாளடைவில், இத்தாலியப் பதினன்கு-அடிச் செய்யுள்களுக்கு ஈடாகிச் சிறந்து விளங்கும்.'

கலைப் படைப்பு என்னும் வகையில் பார்க்கும்பொழுது, டட் இயற்றியவைகளில் எல்லாம் பதினன்கு-அடிச் செய்யுள் யாப்பு முறையே மிகச் சிறந்தது என்று கூற வேண்டும். வங்காளி மொழியில் இயற்றப்பட்ட மரபான செய்யுள்களோடு இணங்க, இந்தப் புதிய இன்னேசைத் தனிநிலைச் செய்யுளை அவர் அமைக்க முயன்ற முயற்சி முற்றும் வெற்றிகரமாக முடிந்தது. சிற்றடக்கமாக அமைந்த பதினன்கு-அடிச் செய்யுளின் அமைப்பிற்கு அந்தக் கவியின் சொற்செட்டு

1. 'அந்தக் கவிதை வங்காளி மொழியைப் பற்றியது. பதினன்கு-அடிச் செய்யுள் தொகுதியில் மூன்ருவது செய்யுளாக உள்ள பாடல் முன்னல் பெற்றிருந்த வடிவமே அது. ராஜ் நாராயண் போஸுக்கு டட் முன்னல் எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் அதை எழுதியனுப்பியிருந்தார்.

மிகவும் பொருத்தமாக இருந்தது. தனிநிலைச் செய்யுளை இயற்றுவதில் டட் கொண்டிருந்த ஆர்வத்துக்கு இந்தப் புதிய வகையில் நிரம்ப வாய்ப்புக்கள் கிடைத்தன. கவியும் தமது மனத்தில் தோன்றிய கருத்துக்களை இன்னும் தெளிவாகவும் விரிவாகவும் வெளியிட முடிந்தது. அப்போது, எட்டாத் தொலைவிலுள்ள அயல் நாட்டிலே, கரை காணாத் துயரில் ஆழ்ந்து, நெஞ்சில் இருள் நிரம்பி, வாழ்நாளை அவலமாகக் கழித்துவந்த அந்தக் கவியின் மனம் தமது நாட்டை எண்ணி எண்ணி ஏங்கிற்று; பழைய நினைவுகளை நினைந்து நினைந்து வருந்திற்று. இவற்றை எல்லாம் அந்தக் கவிதைகள் சில வற்றில் அடங்கிய பொருள் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகிறது. தமக்கு முற்காலத்திலும் தமது காலத்திலும், நம் நாட்டிலும் அயல் நாடுகளிலும், வாழ்ந்தவர்களும், தாம் விரும்பிப் படித் தவர்களுமான கவிகளுக்கும்[1], தமது நண்பர்கள் சிலருக்கும், வேறு சில பாடல்களில் டட் புகழுரை கூறியிருக்கிறார். அப் பாடல்களில் சில வடமொழியிலும் வங்காளி மொழியிலும் எழுதப்பட்டுள்ள புராணக் கதைகளிலும் இலக்கியத்திலும் வரும் கதைப் பாத்திரங்களையும் அவற்றில் நிகழும் நிகழ்ச்சி களையும் பற்றியவை. டட் எழுதிவந்த பதினான்கு-அடிச் செய்யுள்களின் போக்கு எப்படி இருந்தது என்பதற்கு எடுத் துக் காட்டாக இதைக் கூறலாம்.

> காலமே! உன் கடற்கரை மணலின்மீது என் பெயரை நான் வீணே எழுதிவிட்டேனோ? பெருங்கடலின் நுரைமுடி சூடியபேரலைகள்கிளர்ந்தெழுந்து முன்னும் பின்னுமாக அலைவதெல்லாம் நான் எழுதியவற்றை இகழ்ந்து விரைவில் அழிக்கும் பொருட்டேயோ? அன்று எனில், நல்லதோர் பொழுதினில், இசைக் குன்றின் உச்சியின்மீது, மறதி என்னும் கொடி யோன், காலத்தின் நீர்ப் பெருக்கால், அதைத் தேய்த்து அழித்துவிடாமலும், அழுக்காற்றின் தூசிப் படிவால் மறைத்துவிடாமலும், குணம், அழகு, என்னும் செதுக்கு-கருவிகளால் என் பெயரைக் குறிக்கும் எழுத்துக்களை ஆழப் பொறித்துவிட் டேனோ? வெள்ள நீர் வரும் என்று எண்ணி, நீர்ப் பெருக்கற்ற ஆற்றின் அடிப்பரப்பில் மக்கள் காத் திருக்கிறார்கள். கடவுளின் திருஉருவம் காணாக் கோயிலிலும் தெய்வம் மறைந்து வாழ்கிறது. பூத்த

1. பிட்ரார்க் (உரிமை உரை), காசிராம், கிருத்திவாஸ், ஜயதேவ், காளிதாஸ், ஈச்வர் சந்த்ர குப்த, தாந்தே, டென் னிஸன், ஹ்யூகோ, வால்மீகி, ஆகியோர்.

சாம்பலின் படிந்த திரளானது அதன் உள்ளிருக்கும் நெருப்பை மறைத்திருக்கிறது. அதுபோல, காலத்தின் கையில் பற்றுண்ட மானுட உடல் அழிவுற்ற பின்னும், இசை என்னும் உறைவிடத்தில் உயிர் தங்கி மண்ணுலகில், நிலவி வாழ்கிறது—பெற்ற பெயர் தீதே எனின் நரகத்திலும், அது நன்ரும் எனின் வானுலகிலுமாக.

மைக்கேல் மதுசூதன் டட், தாம் போஸுக்கு எழுதிய கடிதம் ஒன்றில் தாமே கூறிக்கொண்டபடி, இலக்கியத் துறையில் தோன்றிய மிகப் பெரிய புரட்சிக்காரர் என்பது உண்மையே. அவர் ஒரு பெரும் இலக்கியப் புரட்சியை மெய்யாகவே தோற்றுவித்தார். அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் யாவற்றுக்கும் மேலோங்கிக் காணப்பட்ட முக்கிய நிகழ்ச்சி எது என்ருல், பல்லாண்டு பல்லாண்டாக மாருமல் இருந்துவந்த மரபு முறைகளையும், இலக்கியப் படைப்பை மனம் போல் செல்ல ஒட்டாமல் அடக்கி ஒடுக்கிய கட்டுப்பாடுகளையும், எதிர்த்து மீறித் தோன்றிய புரட்சியே என்று சொல்லலாம். அச் சூழ்நிலையின் புரட்சிப் பண்பு டட்டின் மனத்திலே மிகத் திறமையுள்ள படைப்பு-ஊக்கமாக உருவெடுத்தது. அதை உணர்ந்து, அதற்கு இணங்க, அவர் நடந்துவர முயன்ற காலத்தில், உணர்ச்சியற்ற கருத்தையே மீண்டும் மீண்டும் கூறுவதும், பண்பற்ற, கீழ்த்தரச் சொல்-அடுக்கைக் கையாளுவதுமே, கவிதை என்று அக் காலத்தோர் எண்ணிவந்தார்கள். அவர், மனம் துணிந்து, அதை எதிர்த்து நின்ருர். கட்டுப்பாடற்ற யாப்பில் அவர் கவிதைகளை இயற்ற முயன்ற முயற்சி ஒருபுறம் அவரது மேதா-விலாசத்தால் தூண்டப்பட்டது. அவர் தாம் செய்வது இன்னது என்று உணர்ந்து, மனமார, பாரத சந்திரரை இயற்கையாக, 'நேர்த்தியான மேதாவிலாசம் பெற்றவர்' என்று புகழ்ந்தும், 'மிகக் கேடு கெட்ட கவிதை வகையைப் பெற்றெடுத்த தந்தை' என்று குறை கூறியும், வந்தார். பாரத சந்திரர் கையாண்ட முறையை எதிர்க்க வேண்டும் என்ற நினைப்பும், அதே அளவில், அவரைக் கவிதைகளை இயற்றத் தூண்டி வந்தது. புதிய கவிதைக்கும் கற்பனைக்கும் ஏற்றதான நல்ல அரசபாட்டையைக் கட்டுப்பாடற்ற-செய்யுள் அமைத்துக்கொடுத்தது. அந்தப் புதிய கவிதை வகையை இயற்றிய ஆசிரியரின் மனம் ஆர்வம் உடையது; வலிமை பெற்றது; இடைவிடாது இயங்குவது; இயக்கங்களைத் தோற்றுவிப்பது; அச்சமே அறியாதது. அவரது ஆளுமை அத்தகையதாக இருந்தபடியால், திறமை மிக்கவர்களையும், அச்சமே இல்லாதவர்களையும், அவர் மிகவும் மெச்சினுர். அவ

ருடைய வீர காவியங்களின் கதைத் தலைவர்களை அப்படிப் பட்டவர்களாகப் பார்த்துப் பொறுக்கினார்; அவர்களை அவ் வாறே படைத்தார். ஆகையால்தான், துணிவு உடையவனும் மன எழுச்சி மிக்கவனும் உள்ள இராவணனின்முன் இராமன் பலகாலும் பரபரப்பு அடைவதாக அவர் சித்திரித்திருக்கிறார்.

டட்டின் கவிதை-வகைக்கு ஏற்றபடி அதன் சொற்களும், அச் சொற்களின் அமைப்பு முறையும், அவற்றின் ஓசைகளும், இருக்கவேண்டி யிருந்தது. வாக்கியங்களின் பகுதிகளுக்கு இடையே உள்ள இணைப்பைக் குறிக்கும் சொல்லை நீக்கிவிட்டு அவற்றை அமைப்பதும், இலக்கணத் தொடர்பு நன்கு புல னாகாத முறையில் சொற்களை ஒன்றோடொன்று தொடுப்பதும், கட்டுப்பாடற்ற யாப்பு வகையில் நிறுத்துக்கள் ஒரே ஒழுங்கில் இல்லாதிருக்கும் பொருட்டு அவர் கையாண்ட உத்திகள். 'வீர' காவியங்களில் நடையின் போக்கு உயர்ந்து கம்பீரமாக ஒலிக்கும்பொருட்டு, சாதாரண வழக்கில் இல்லாத அகராதிச் சொற்களை அவர் அதிகம் பயன்படுத்தியதும் உண்டு. ஆகை யால், 'பெயரால் அணையும் வினைச் சொற்களை' அவர் படைத் தார். அதனால் நடை திண்ணியதாயிற்று, வலிமை பெற்றது, முன்னிலும் கருத்தை நன்கு வெளியிட்டது. ஆனால், அவர் இயற்றிய **ஹெக்டர்-வத்** (ஹெக்டரின் வீழ்ச்சி, 1866)—இது ஓர் உரைநடை நூல்—என்னும் நூலில் இவ்வகையான முயற்சிகள் வரம்பின்றிக் காணப்படுகின்றன. இந்த நூல் மாணவர்களுக்காக அவரால் எழுதப்பட்டது. ஆயினும், பள்ளிகளிலோ, கல்லூரிகளிலோ, அது பாடப் புத்தமாக வைக்கப்பட வில்லை. பண்டைக்கால வங்காளக் கவிகளிட மிருந்து சொற்களையோ, கற்பனைச் சித்திரங்களையோ, எடுத் தாள டட் சிறிதும் கூசவில்லை. ஐரோப்பிய மகா-கவிகள் இயற்றிய கவிதைகளிலிருந்தும் சாரத்தைப் பிழிந்தெடுக்கத் தயங்கவில்லை. தமது கவிதைக்குப் பொருத்தம் என்று தோன் றினால், அவர் கிராமிய மக்களின் பேச்சிலுள்ள சொற்களையும் சொல் வடிவங்களையும் துணிந்து வழங்கிவந்தார். பல மொழி களில் அவருக்கு நல்ல தேர்ச்சி இருந்தபோதிலும்,—அப்படிப் பட்ட தேர்ச்சி இருந்த காரணத்தால் என்று சொல்லுவதே இதை விடப் பொருத்தம் என்று தோன்றுகிறது.—டட் தமது மொழியில் தலைசிறந்த புலமை உடையவராக இருந்தார். அவருடைய கற்பனை இரு பெரும் இந்திய இதிகாசங்களிலும் கூறப்பட்டுள்ள வியக்கத்தக்க கதைகளில் ஊறிக் கிடந்தது. இந்தக் கல்வி அறிவு அவருடைய கவிதைகளிலும், அவர் எழுதிய கதைகளிலும், அவர் சாமானியமாகப் பேசும்பொழுதும் கூட, பலகாலும் பண்டை நிகழ்ச்சிகளை நினைப்பூட்ட ஏதுவா

யிருந்தது. தமது கல்வித்திறத்தைப் பலர் அறிய வெளிக்காட்ட வேண்டும் என்ற மன நிலையால் அவர் இவ்வாறு நடந்து வந்தார் என்று சிலர் கூறுகிறார்கள். இது உண்மை அன்று.

ஹேம-சந்த்ர பானர்ஜி (1838-1903) என்பவர் கலைகளிலும் சட்டத்திலும் தேர்ந்து பட்டம் பெற்றவர். அவருடைய முதல் காவியம் சற்றே நீளமானது. **சிந்தா தரங்கிணி** (எண்ணங்களின் ஆறு, 1861) என்பது அதன் பெயர். அவரது நெருங்கிய நண்பர் ஒருவர் தற்கொலை புரிந்து கொண்டதன் விளைவாக அது எழுதப்பட்டது. ஈசுவர சந்திர குப்தரும், ரங்க-லால் பானர்ஜியும், எழுதிவந்த கவிதை முறையை அது பின்பற்றியுள்ளது. பல்கலைக் கழகத் தேர்வுகளுக்கு உரிய பாட நூலாக அது வைக்கப்பட்டது. ஆகவே, அவர் முன்னணியில் உள்ள கவி என்பது நாடெங்கும், பலருக்கும், தெரியவந்தது. கித்தர்ப்பூரில் அவர் வீட்டுக்குப் பக்கத்தில் வாழ்ந்துவந்த ரங்க-லால் பானர்ஜியின் கவிதைகளின் ஆதிக்கம் அவர் அடுத்தாற்போல் எழுதிய **பீர்-பாஹு** (புயவலிமை உடைய வீரன், 1864) என்னும் காவியத்தில் நன்றாகக் காணப்படுகிறது. அது ஒரு புனைவியல் பாங்குள்ள கதை. 'தேச-பக்தி உடைய இந்துக்களின் மனத்தில் ஆண்மை நிரம்பிக் கிடக்கிறது. அத்தகைய மனத்தைப் பண்டைக் காலச் சூழ்நிலையில் உருப்பெறச் செய்ய வேண்டும்' என்று அவர் கருதியிருந்தார். இதற்குப் பிறகு, சில சிறு கவிதைகளை அவர் இயற்றினார். அவற்றுள் சில ஆங்கிலத்திலிருந்து மொழி பெயர்க்கப்பட்டவை, அல்லது, தழுவி எழுதப்பட்டவை. **டெம்ப்பெஸ்ட்** (புயற் காற்று, 1868), **ரோமியோ அன்ட் ஜூலியெட்** (ரோமியோவும் ஜூலியெட்டும், 1895) என்னும் ஷேக்ஸ்ப்பியரின் நாடகங்கள் இரண்டை நமது நாடக மேடைக்கு ஏற்றவாறு இயற்றியமைத்தார். அவர் எழுதிய சிறிய கவிதைகளில் ஒன்று அவர் எழுதியவற்றில் எல்லாம் தலைசிறந்தது. மக்கள் அனைவராலும் அது விரும்பப்பட்டது. **பாரத்-ஸங்கீத்** (இந்திய நாட்டின் பாட்டு) என்னும் அது 1870ல் வெளியிடப்பட்டதுமே, வங்காளி நாட்டில் ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற இளைஞர்கள் அதை 'இந்தியாவின் தேசியப் பாசுரம்' என்று பாராட்டிப் பாடி வந்தார்கள். ஏனென்றால், இந்தியா அடிமை நாடாக இருந்ததையும், அதன் மக்கள் யாதொரு சிறப்பும் இன்றி வாழ்ந்து வந்ததையும், அவர்கள் அப்போது கண்விழித்துப் பார்த்த நிலையில் தெரிந்து கொண்டார்கள். முற்படும் பொருட்டுத் தங்களைத் தாமே குறைகாண மனம் கொண்டார்கள். அந்தப் பாட்டில் நாட்டுப் பற்று ஆத்திரத்தோடு பொங்கி எழுந்தது. அடுத்த மூன்று

22

பத்தாண்டுக் காலம் நாட்டில் தலைதூக்கிய இலக்கிய முயற்சிகள் அனைத்திலும் அந்தப் பாடலின் ஆதிக்கம் ஊடுருவிக் கிடந்தது. பிரிட்டிஷாருக்கு விரோதமாகத் தங்கள் மனத்தில் தோன்றிய உணர்ச்சிகளை வாய்விட்டுக் கூற வகை தெரியாமல் இருந்த மக்களுக்கு அந்தப் பாட்டு வழி திறந்து காட்டுவதில் முக்கியப் பங்கு கொண்டது. அந்தப் பாட்டில் பிரிட்டிஷார் நேரில் கூறப்படாவிட்டாலும், மறைமுகமாக அவர்களையே அது குறித்தது என்பது தெளிவு. 1870ல் வெளியிடப்பட்ட **கவிதாவலி** என்னும் அந் நூலின் இரண்டாவது பதிப்பு 1871ல் வெளிவந்தபோது, அவர் கல்கத்தா உயர்நீதி மன்றத்தில் அரசாங்க வழக்கறிஞருள் ஒருவராக இருந்தபடியால், அந்தப் பாடலை அவர் அதில் சேர்க்காமல் விட்டுவிட்டார்.

மேக்நாத் வத் என்னும் காவியத்தின் இரண்டாவது பதிப்பு, குறிப்புரை பொழிப்புரைகளளோடு, 1863ல் வெளி வந்தது. அந்தக் காவியத்தை இலக்கிய முறையில் ஆராய்ந்தும், பாராட்டியும், பானர்ஜி ஒரு முகவுரை எழுதினார். 'உண்மையாகவே பி. ஏ. பரிட்சையில் தேறியவர்' ஒருவரால் அது எழுதப்பட்ட காரணத்தால், டட் அதைப் பாராட்டினார். ஆனால், டட்டின் கவிதை பானர்ஜியின் மனத்தை அதிகம் பற்றவில்லை. அவர் இயற்றிய **ப்ருத்ர-ஸம்ஹார்** (விருத்திரனைக் கொன்ற காதை) என்பது பானர்ஜி இயற்றிய நூல்கள் எல்லாவற்றிலும் மிகப் பெரியது, மிகப் பேர் பெற்றது. அது முழு வடிவில் அமைந்த 'இதிகாச-காவியம்.' இருபத்தைந்து காண்டங்களை உடையது. அது 1875லும், 1877லும், இரண்டு பாகங்களாக வெளிவந்தது. அதில் டட்டின் ஆதிக்கம் மிகக் குறைவாகவும், மேலெழுந்தவாரியாகவுமே, இருந்தது. பானர்ஜி தொங்கல் எதுகையில் தீராத மோகம் உடையவர்; குப்தாவின் கவி மரபை முற்றும் பின்பற்றியவர். அக்கால எழுத்தாளர்களில் டட்டின் கட்டுப்பாடற்ற யாப்பு-முறையில் அமைந்த பாடல்களை நன்றாகப் பிரித்துப் படிக்கக் கூடியவர்கள் மிகச் சிலரே. அவர்களுள் பானர்ஜியும் ஒருவர். ஆயினும், அத்தகைய யாப்பு-முறையை அமைக்கும் திறமை அவருக்கு இல்லை. அவர் இயற்றிய 'இதிகாச' காவியத்தின் சில பகுதிகள் கட்டுப்பாடற்ற புதிய யாப்பு-முறையில் எழுதப்பட்டவைபோல் தோன்றுகின்றன. ஆனால், ஊன்றிப் பார்த்தால், அவை தொங்கல் எதுகை இல்லாத பயார் வகையைச் சார்ந்த ஈரடிச் செய்யுள்களாகவோ, நான்கு அடிச் செய்யுள்களாகவோ, இருக்கக் காண்கிறோம். டட்டுக்கு இருந்த பன்மொழித் தேர்ச்சி பானர்ஜிக்கு இல்லை. நெருப்புப்

போல் கனல் வீசிய ஆத்திரமும், ஒளி வீசிய மேதா-விலாசமும், அவருக்கு இல்லை. ப்ருத்திர-ஸம்ஹார் மிகப் பெரிதான திரையில் வரைந்து சித்திரிக்கப்பட்டது. அதன் கதைப் பொருள் உயர்ந்து பரந்தது. தேவர்களின் உலகத்தைக் கைப்பற்றி, அவர்களை அடிமை கொண்ட விருத்திரனின் அரக்கப் படையின்மீது தேவர்களின் படை வெற்றி கொள்ளும்பொருட்டு, தம்மையே தியாகம் செய்து, உயிர் இழந்த ததீசி என்னும் முனிவரைப் பற்றிய புராணக் கதையே அது. ஆனால், கதையைக் கூறும் நடை அவ்வளவு நன்ருக இல்லை; வரலாற்றின் போக்கும் பலகாலும் அலுப்புத் தட்டுகிறது. ஆயினும், டட்டின் மேகநாத்-வத்தைக் காட்டிலும் மக்களால் அது அதிகம் விரும்பப்பட்டது. இதற்குக் காரணம் காட்டுவதும் எளிது. டட்டின் கவிதை, புலமை மிக்கது; அவர் கையாண்ட யாப்பு-முறை கரடு முரடாகவும், முன்னல் மக்கள் அறியாததாகவும், இருந்தது. பானர்ஜியின் காவியம், படிப்பதற்கோ, பொருள் தெரிவதற்கோ, அவ்வளவு கஷ்டமாக இல்லை; அவருடைய யாப்பு-முறையும் மெல்லொழுக்கு உடையதாயும், முன்னல் அவர்களுக்குப் பழக்கம் உள்ளதாயும், இருந்தது. மேலும், தேச-பக்தியின் உணர்ச்சிகளும் அதன் ஊடே ஆழப் பாய்ந்து செல்லவிடப் பட்டுப் பலருக்கும் நன்ருகத் தெரிந்தன. ஆனல், அந்த நூற்ருண்டு முடிந்தபின், ஹேமசந்திர பானர்ஜியின் இதிகாசம் படிப்பாரற்றுப் போயிற்று. இப்போது கல்லூரிகளில் பாட நூலாக மட்டுமே அது படிக்கப்பட்டு வருகிறது. அந்தக் காலத்தில், பெரிய விஷயங்களைப் பற்றிய கவிதைகளை இயற்றிய பலருக்கும் பாடப் புத்தகமாக அவை பயன்பட வேண்டும் என்னும் நோக்கமே முக்கியமாக இருந்தது.

வேறு மூன்று பெரிய காவியங்களையும் பானர்ஜி இயற்றி யிருக்கிருர். அவற்றுள் ஒன்று சாயா-மயி (1880) என்பது. அது டான்டே எழுதிய லா-கமீடியா என்பதை ஓரளவு பின் பற்றியது. அதில் யாப்பியல் திறமை காணப்படுகிறது; கவிதை ஒரு சிறிதுமே இல்லை என்று சொல்லலாம். சாதாரண மாக மக்கள் பேசும் கொச்சை மொழியில், அந்தக் காலத்தில் வழங்கிவந்த தாலாட்டு முதலிய சிறுவர் பாடல்களிலும், நாடோடிப் பாடல்களிலும், அவ்வப்போது நிகழும் முக்கிய நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய பாடல்களிலும், காணப்படும் மெட்டுக் களில், பானர்ஜி பல நகைச்சுவைப பாடல்களையும், புரளிசெய பாடல்களையும், எழுதியிருக்கிருர். அவையே அவரது உண்மைத் திறமையைக் காட்டுகின்றன. இத் துறையில் அவர் ஈசுவர சந்திர குப்தாவுக்குக் கடன்பட்டிருந்தது இன்னும் நன்ருகத் தெரிகிறது.

'இதிகாச' காவியம் எழுதிய பெருங் கவிகளில் மூன்றுமவர் நவீன் சந்த்ர ஸேன் என்பவர். அவர் சிட்டகாங்கிலிருந்து வந்தவர். பரீட்சைப் பட்டம் பெற்றவர். அரசாங்க அலுவலர். நவீன் சந்திர ஸேன் ஒரு மகா கவி என்றும், ஹேம சந்திர பானர்ஜியின் பரம்பரையின் நல்ல வாரிசாக வந்தவர் என்றும், ஒரு காலத்தில் பலர் நினைத்ததுண்டு. ஆனால், அவர் வாழ்ந்த தலைமுறைக்கு அடுத்த தலைமுறையிலேயே அவருடைய மதிப்பு இறங்கிப் போயிற்று; அவர் ஒரு சிறிய கவியாகவே மதிக்கப்படுகிறார். அவர் இயற்றிய நூல்களின் எண் அவருக்கு முன் வாழ்ந்த டட், பானர்ஜி, ஆகிய இருவருடைய நூல்களைவிட மொத்தத்தில் அதிகம். ஸேன் முதன்முதலாக எழுதிய செய்யுள் நூல் 1871ல் வெளிவந்தது. ஆனால், அவர் பிளாஸிப் போரைப் பற்றி (பலாஸிர் ஜுத்தா, 1875) எழுதிய காவியமே சிறந்த கவி என்னும் புகழை அவருக்கு அளித்தது. அது பைரன் இயற்றிய காவியத்தைப் போன்றது. ஐந்து காண்டங்களாக அமைந்தது. ஸ்பென்ஸரின் பாடல்களின் யாப்பு முறையில் அமைந்தது. அவர் இயற்றிய அடுத்த காவியம் ஸ்காட்டின் காவியத்தைப் போன்ற புனைவியல் பாங்கான வரலாற்றுக்கதை. அதன் பெயர் ரங்கமதி என்பது (1880). கண்ணன் கதையை மூன்று தொடர் கதைகளாக எழுதிய காவியமே அவருடைய நூல்களில் எல்லாம் மிகப் புகழ் பெற்றது. மஹாபாரதத்தில் கூறப்பட்டுள்ள வரலாற்று முறையையே அது பின்பற்றுகிறது. அது ரைவதக் (1886), குருக்ஷேத்ர (1883), ப்ரபாஸ் (1896), என்னும் மூன்று தனிப் புத்தகங்களாக வெளிவந்தது. இம் மூன்று நூல்களிலும் புனைவியல் பாங்கான கவிதைகளோடு, அறிவுரைக் கூற்றுக்களும், சமய விளக்கங்களும், காணப்படுகின்றன. பாண்டவர்களுக்கு வழிகாட்டும் பேரறிஞராக இருந்த கிருஷ்ணன் ஆரிய உலகத்தினரும் ஆரியர்-அல்லாதார் உலகத்தினரும் ஒருவரோடொருவர் மனம் கசந்து போரிட முயலாவண்ணம், ஒற்றுமைப்படுத்தும் வீரம் மிக்க ஆண் மகனாகக் கற்பனை செய்யப்பட்டிருக்கிறார். இந்தக் கற்பனைக் கதையில் (மஹாபாரதத்தின் புதிய விளக்கத்தில்) ஸேன் கொண்டிருந்த கருத்தில் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி கிருஷ்ணனுடைய மதத்தை விளக்கிக் கூறிய சிந்தனைகள் நன்கு தெரிகின்றன. தனித்த மூன்று தொடர்கதைகளாக அமைந்த அந்த நூலை, காவியம் என்ற முறையில் பார்க்கும் பொழுது, அதில் பல குற்றங்கள் வெளிப்படையாகத் தெரிகின்றன. அந்தச் சிறந்த கதையைக் கூறுவதற்குத் தேவையான உயர்ந்த கற்பனைத் திறன் அந்த ஆசிரியருக்கு

இல்லை. அவருடைய நடையில் ஒளியோ, தீவிரமான உணர்ச்சி வேகமோ, இல்லை. மேலும், கருத்துக்களை நன்கு வெளியிடுவதற்கு வேண்டிய மொழிக் கல்வியும் அவருக்குப் போதாது. புனைந்துரைக் கற்பனைகளின் ஒளி வீசும் பகுதிகள் அதில் மிக அருகியே காணப்படுகின்றன. பாத்திரங்களின் பண்புகளை முறையாக வெளியிடும் வகையும் அவர்களை உயிர் பெற்றுத் தோன்றச் செய்யப் போதியதாக இல்லை. வரலாற்றுப் பின்னணியும், பல இடங்களில், செவ்விய மனப் பான்மையோடு கம்பீரமாக அமைக்கப்படாமல், புரளி செய்வது போல, அமைந்திருக்கிறது. சில இடங்களில், போலி உணர்ச்சிகளும் அளவு மீறிக் காணப்படுகின்றன. மொத்தமாகப் பார்த்தால், கற்பனைத் திறம் போதிய அளவு இல்லாததால், குறைபாடு உடையதாகக் காண்கிறது. ஸேன் அதற்குப் பின்னர் எழுதிய நூல்கள், உரைநடையும் கவிதையு மாக அமைந்தவை. அவற்றை நாம் இங்கே கவனிக்க வேண்டியதில்லை. **பானுமதி** (1900) என்னும் நூலை மட்டும் இங்கே குறிப்பிட்டால் போதும். வடமொழியில் **சம்பூ** என்னும் நடை வகையைப் போல் உரைநடையும் கவிதையு மாக விரவி எழுதப்பட்ட புனைவியல் பாங்கான கதையே அது.

ஹேம-சந்திர பானர்ஜியின் கடைசித் தம்பியான ஈசன் சந்திர பானர்ஜி (1856-1897) என்பவர் 1881ல் **ஜோகேச்** என்னும் காவியத்தை இயற்றினர். அதில் புனைவியல் பாங்கு மிகுந்து காணப்பட்டது. மிதமிஞ்சிய தேசியப் பற்றினல் ஏற்படும் மனக் கோணல் அதில் இல்லை. அவருடைய ஆன்மிக உணர்ச்சிகள் அதில் நிரம்பக் காணப்பட்டன. அவர் இயற்றிய வேறு நூல்கள் சிறு கவிதைத் தொகை நூல்கள். அவை மூன்றும், முறையே 1878, 1880, 1887ல் வெளி வந்தன. அவற்றில் அடங்கிய செய்யுள்களில் அவரது தமையன் பானர்ஜி, ஸேன், ஆகியோர் இருவரின் ஆதிக்கமும் நன்கு தெரிகிறது. ஒருவன் காதலித்த பெண் அவன்மீது காதல் கொள்ளாதிருக்கும் துன்பியல் கதையே **ஜோகேச்** என்பது. அதில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ள கதைத் தலைவன் ஓரளவு ஆசிரியரின் சித்திரமாகவே இருக்கிறன். அந்தக் காவியத்தில் கலைப் பண்பின் உயர்வு அதிகம் இல்லை. ஆனல் மனத்திலிருந்து தோன்றும் உணர்ச்சிகளை அது உண்மையாக வெளியிடுகிறது. அத்தகைய நூல்கள் மிகச் சிலவே.

சந்தத்தோடு எழுதிய புனைவியல் காவியங்களில் அக்ஷய சந்திர சௌதிரியால் (1850-1898) எழுதப்பட்ட **உதாஸினி** (துறவறம் பூண்ட மங்கை, 1874) என்பது, பார்னல் எழுதிய **தி ஹெர்மிட்** (துறவி) என்னும் நூலின் கதையைச் சற்றே

தழுவி எழுதப்பட்டது. அந் நூல் அக் காலத்தில் பல்கலைக் கழகப் பாடப் புத்தகமாக வைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆகையால், பலராலும் படிக்கப்பட்டு, மீண்டும் மீண்டும் செய்யுள் வடிவில் மொழிபெயர்க்கவும் பட்டது. தி ஹெர்மிட் என்னும் நூலை முதல்முதலாக மொழிபெயர்த்தவர் ரங்கலால் பானர்ஜி (1886). சௌதிரியின் நடை கரடுமுரடாக இல்லாததாயும், இன்னேசை உடையதாயும் இருக்கிறது.

19.

உரைநடைப் புனைந்துரைக் கதையும் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியும்

டாட் எழுதிய **ராஜஸ்தான்** என்னும் நூலிலும் அதை ஒத்த நூல்களிலும் கூறப்பட்டுள்ள கதைகளே வங்காளி மொழியில் புனைந்துரைக் காவியங்களைச் செய்யுள் வடிவில் இயற்று வதற்கு முதன்முதலில் ஊக்கிகளாக இருந்தன என்று பார்த்தோம். அதைப் போலவே, உரைநடைப் புனைந்துரைக் கதைகளையும் முதன்முதலில் ஊக்கிவந்தவை அவையே. வங்காளி ஆசிரியர் ஒருவரால் முதன்முதலாக இயற்றப்பட்ட வரலாற்றுக் கதைகள் எல்லாம் ஆங்கில மொழியில்தான் எழுதப்பட்டன. அவை அடங்கிய நூலுக்கு **டேல்ஸ் ஆப் யோர்** (பண்டைக் காலக் கதைகள், 1848) என்று பெயர். அந்த நூலை இயற்றியவர் கல்கத்தாவில் ஆங்கிலக் கல்வியைக் கற்பதில் முன்னோடியாக இருந்த குடும்பம் ஒன்றைச் சேர்ந்தவர். சசி சந்திர டட் என்பது அவருடைய பெயர். வங்காளி மொழியில் வரலாற்றுப் புனைந்துரைக் கதைகளை முதன் முதலாக எழுதியவர்களுள் பூதேவ் முக்கர்ஜி (1825-1894) என்பவரும் ஒருவர். அவர் இந்துக் கல்லூரியில் படித்து, வெளிவந்து, புகழ்பெற்றவர். அவர் இயற்றிய **ஐதிஹாஸிக் உபன்யாஸ்** (வரலாற்றுக் கதைகள்; 1862) என்னும் நூலில் ஒரு கதையும், ஒரு குறு-நாவலும், அடங்கி யிருக்கின்றன. அவ் இரண்டின் கதைப் பொருள்களும் ஜே. எஸ். காண்டர் எழுதிய **ரொமான்ஸ் ஆப் ஹிஸ்ட்டரி** (சரித்திரப் புனைந்துரைக் கதைகள்) என்னும் நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. அவரது இரண்டாவது கதை **அங்குரீய-விநிமய்** (மோதிர மாற்று) என்பது. அது காண்டர் எழுதிய **தி மராட்டா சீப்** (மராத்தியத் தலைவர்) என்னும் நூலில் கூறப் பட்டுள்ள கதையை அதனினும் நன்றாகக் கூறுகிறது. ஔரங்கசீப்பினுடைய படையின்மீது சிவாஜி வெற்றி கொண்டதையும், முகலாயச் சக்கரவர்த்தியின் அழகிய மகளை அவர் சிறைப்படுத்தியதையும், அவ் இருவருக்கும் இடையே காதலின் முளை தோன்றியதையும், அது கூறுகிறது. கதை நன்றாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது; சரித்திரப் பின்னணியும், கலக்கமுற்றுக் குழம்பாமல், தெளிவாகக் காட்டப்பட்டிருக் கிறது. வங்காளி மொழியில் முதன் முதலாக எழுதப்பட்ட

புனைந்துரை நாவல், பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி இயற்றிய துர்க்கேச்-நந்தினி என்பது. அந்த நூலில் அடங்கிய கதையின் முக்கிய வரலாறு முக்கர்ஜியின் கதையிலிருந்தே பெறப் பட்டது. முக்கர்ஜியின் நடை கடினமானது. ஆகையால், அவர் இயற்றிய சரித்திரக் கதையிலும்கூட நாடெங்கும் உள்ள மக்கள் விரும்பிப் படிப்பதற்கு அந்த நடை இடையூருக இருந்தது. உண்மையில், அது படிப்பதற்கு உரிய நல்ல கதை.

வங்காள நாட்டு வாழ்க்கையையும், நடைஉடை பாவனை களையும், பற்றி ஒருவர் சுயமாக எழுதிய நூலையே முறையான வங்காளிப் புனைந்துரைக் கதை என்று சொல்வது தகும். அப்படிப்பட்ட கதையை முதன்முதலில் எழுதத் தொடங் கியவர் பியரி சந்த்-மித்ரர் (1814-1883). தாம் சுயமாக எழுதிய வங்காளி நூல்களில் எல்லாம் 'டேக் சாந்த் டாகுர்' என்னும் புனைபெயரையே அவர் தவருமல் வழங்கிவந்தார். அவர் இயற்றிய நூல்கள் ஆறு. அவை போக்கிரிப் பயல் களுடைய நடத்தைகளைப் பற்றிய புனைந்துரைக் கதைகளும், சமூக நிகழ்ச்சிகளின் சொற் சித்திரங்களும், அறிவுரைப் படிப்பினைகளும், நீதி, நன்னெறி, ஆன்ம போதம், முதலிய வற்றைக் கூறும் நூல்களுமாக உள்ளன. அவை எல்லாம், முக்கியமாக, வீட்டில் உள்ள மாதர் படிக்கும்பொருட்டே எழுதப்பட்டவை. மித்திரர் இந்துக் கல்லூரியில் பயின்று வெளிவந்தவர். அவர் ஆங்கிலத்தைக் கற்கத் தொடங்கு வதற்கு முன், அவருக்கு வங்காளி மொழியில் நல்ல பயிற்சி இருந்தது. பற்பல வகைச் செயல்களில் அவர் ஈடுபட்டிருந் தார்: பற்பல துறைகளிலும் அலுவல்களிலும் இறங்கியிருந் தார்—வர்த்தகத் துறையும் அவற்றுள் ஒன்று. பிற்காலத்தில் மித்திரருக்கு ஆன்மிகத் துறையிலும், தியாஸபியிலும் (பிரும்ம-ஞானத்திலும்) அக்கறை உண்டாயிற்று. இத்துணை பரந்த அநுபவம் அவருக்கு இருந்தபோதிலும், அவர் சமூகத்தைப் பற்றி எழுதிய சிறு கதைகளிலும், நீதிக் கதைகளிலும், அந்த அநுபவத்தை முற்றும் பயன்படுத்தாமல், அரைகுறையாகவே பயன்படுத்தியிருக்கிருர்.

பியர் சந்து மித்திரர் 1854ல் இலக்கியத் துறையில் தொண்டு புரியத் தொடங்கினர். அப்பொழுது அவர் ராதா நாத் சக்தார் என்பவரோடு சேர்ந்துகொண்டு, மாதர்களுக்காக, 'அணு மாதப் பத்திரிகை' ஒன்றைத் தொடங்கினர். மவுன்ட் எவரெஸ்ட் என்னும் சிகரமே இமயமலையில் உள்ள சிகரங் களில் எல்லாம் உயர்ந்தது என்று கண்டுபிடித்தவர் இந்த ராதாநாதரே. அப்போது அந் நாட்டில் இலக்கியத் துறையில்

எழுதியவர்கள் வழங்கிவந்த உரைநடை உயர்ந்ததாக (கடினமாக) இருந்ததால், அந் நடையைக் கையாண்டால் தாங்கள் கொண்டுள்ள குறிக்கோள் வெற்றி பெருது என்று அந்தப் பத்திரிகை-ஆசிரியர்கள் உணர்ந்தார்கள். ஆகவே, அவரும் அவருடைய நண்பர்களுமாகத் தங்களுக்கே உரிய ஓர் எளிய நடையை அமைத்து வழங்கிவந்தார்கள். அந் நடை இலக்கிய மொழிக்கும், பேச்சு மொழிக்கும், நடுவாக அமைந்து, எளிதாக இருந்தது.

மித்திரர் எழுதியவற்றில் எல்லாம் அவரது முதல் நூலே மிகச் சிறந்தது. அது அவருடைய திறமைகளை நன்ருக எடுத்துக் காட்டுகிறது. **ஆலாலேர் கரேர் துலால்** (உயர் குடியில் பிறந்த செல்வ மகன்) என்பது அந் நூலின் பெயர். அது அவர் நடத்திய **மாஸிக் பத்ரிகா** என்னும் அணு மாதப் பத்திரிகையில் 1855—1857லும், புத்தக வடிவமாக 1858லும், வெளிவந்தது. சுயமாக எழுதப்பட்டு, அவ்வாறு வெளிவந்த புனைந்துரைக் கதைகளில் அதுவே காலத்தால் முற்பட்டது. ஏராளமான செல்வம் பெற்றவராயிருந்த போதிலும், சீரான கல்வி பெருமலும், நல்லறிவு இல்லாமலும், இருந்த ஒரு கிழவனுடைய மூத்த மகன் வாழ நேர்ந்த துன்பியல் வாழ்க்கையை அக் கதை கூறுகிறது. அந்தப் பையனைச் செல்லமாக நடத்தி, தன் மனம்போல் நடக்க அவனுக்கு இடம் கொடுத்திருந்தார்கள். இதனுல் அவனுக்குக் கடைசியில் பெருங் கேடே உண்டாயிற்று. ஆனுல், அவனுடைய தம்பி நற்குணங்களை உடைய சிறுவன். முடிவில், அவன் தனது தமையனைக் காப்பாற்றுகிருன். இந்தக் கதை, நீதி புகட்டுவதற்கு என்றே அமைந்தது என்பது வெளிப்படை. நாவல் என்னும் நூலில் இருக்கவேண்டிய முழுமை அதற்கு இல்லை. ஆனுல், அதில் வரும் கதைப் பாத்திரங்களின் பண்புகள் எல்லாம் நன்ருகவே வரையப்பட்டிருக்கின்றன; சிற்சில இடங்களில் அற்புதமாகவும் இருக்கின்றன. கதையில் நிகழும் நிகழ்ச்சிகள் அதிகம். ஆயினும், அவை உயிர் ததும்பியிருப்பதாலும், நகைச் சுவை மிக்குக் காண்பதாலும், நமக்கு மகிழ்ச்சியையே அளிக்கின்றன. பத்தொன்பதாம் நூற்ருண்டில் ஹூக்ளி ஆற்றின் கரையில், தம் ஊருக்கு அக்கம்பக்கத்திலுள்ள நகர்களில் வாழ்ந்த நடுத்தர வகுப்பைச் சேர்ந்த சீமான்களின் நடையுடைபாவனைகள் பலவும், உள்ளது உள்ளபடி, அதில் வரைந்து காட்டப்பட்டிருக்கின்றன. அக்காலத்தில் எழுதப்பட்ட வேறு எந்த இலக்கியத்திலும் இப்படிப்பட்ட சிறந்த பண்பை நாம் காண முடியாது. 'டக் சாசா' (எத்தன் மாமா என்பது இச் சொல்லின் பொருள்), 'முஸ்லிம் முன்ஷி' போன்ற கதைப் பாத்திரங்களின் நடத்தை

யைப் பார்த்தால், **ஆலாலேர் கரேர் துலால்** என்பது போக்கிரி களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் நாவல் என்றே நாம் கூற வேண்டும். அதில் வரும் டக் சாசா என்பவன் அக்கிரமத்தில் ஊறிய அயோக்கியன். ஆயினும், அவன் மானுடப் பண்புகள் நிரம்பியவன். பதினறும் நூற்ருண்டில் வாழ்ந்த கவி கங்கணர் படைத்த பாம்ரு-தத்தன் என்பவனைப் போல், மித்திரர் படைத்த டக்-சாசாவும் வங்காளி இலக்கியத்தில் அமரத்துவம் பெற்ற முழுப் போக்கிரி.

வங்காளக் கவிதைத் துறை வளம்பெறுவதற்கு மைக்கேல் மதுசூதன டட் என்ன எல்லாம் செய்தாரோ அதை எல்லாம், மிகக் குறைந்த அளவில், பியாரி சந்து மித்திரர் வங்காளப் புனைந்துரைக் கதைத் துறைக்குச் செய்தார். மித்திரர் தமக்கே உரிய ஒரு நடையைப் படைத்துக்கொண்டார். இலக்கணக் குறைபாடு உள்ள வழக்காறுகளும், அகராதி முறைப்படி பார்க்கும்பொழுது அழகு அற்றவையான சொற்களும், அந் நடையில் மிக்கிருந்தபோதிலும், அந்த நடை அவரது கருத்தை நன்கு வெளியிட்டது; விருவிருப்பாக இருந்தது. எடுத்த காரியத்துக்குத் தக்கதாகவும் இருந்தது. மித்திரர், முதன் முதலில், அந்தப் புனைந்துரைக் கவிதையை வெளியிடுவதற்கு முன் (முக்கர்ஜி இயற்றிய புனைந்துரைக் கதை முற்றும் சுயமாக எழுதப்பட்டது அன்று. ஆதலாலும், கல்லூரிப் பாடநூலாக வைப்பதற்காகவே எழுதப்பட்டது ஆதலாலும், நாம் அதை இங்கே கவனிக்காமல் விட்டுவிடலாம்.) அக் காலத்தில் வங்காளி மொழியில் புனைந்துரைக் கதைகள் என்று கூறத் தக்கவை நாடோடிக் கதைகளாகவும், வடமொழி, பாரசீக மொழி, உருது, ஆங்கிலம், என்பவைகளிலிருந்து எடுத்துக் கூறப்பட்ட சாகசக் கதைகளாகவுமே இருந்தன. 'யாதொரு சிறப்பும் இல்லாத மட்டமான கவிதையிலும், தடபுடலான புலமை மிக்க உரைநடையிலும், எழுதப்பட்டுவந்த சாகச நாடோடிக் கதைகளைப் படித்துப் படித்து அலுத்துப் போன பொது வாசகர்களுக்கு நல்ல புதிய கதையைக் கூறி ஆறுதல் அளித்தவர் மித்திரரே' என்று அவருடைய நூல்களை முதன் முதலில் ஆராய்ந்தவர்களுள் ஒருவரான ராஜேந்திர லால் மித்திரர் கூறியிருக்கிருர்.

வித்தியா சாகர் எழுதிவந்த நடை உயர்ந்தது, கம்பீர மானது, ஓசை நிரம்பியது. அக் காலத்தில் எழுதிவந்த ஆசிரி யர்கள் பலரும் அந்த நடை வீசிய மோக வலையில் அகப்பட்டுச் சிக்கிக் கிடந்தார்கள். அதிலிருந்து அவர்களால் விடுதலை பெற இயல வில்லை. ஆகவே, மித்திரரின் உரைநடையின் தனிப் பண்பும், அந் நடையின் மூலமாக அவர் செய்யக் கூடிய செயல்

களும், அவர் இயற்றிய புனைந்துரைக் கதை வகை பின்னர் அடையக்கூடிய முன்னேற்றங்களும், அவர்களுடைய கண்ணில் படாமல் போயின. இந்த நிலைக்கு விலக்காக உள்ளவர் காளி-ப்ரஸன்ன சிம்ஹ (1840—1876) என்பவர். மஹாபாரதத்தை அப்படியே, பொருள் பிசகாமலும், சொல் ஒன்றையும் விடாமலும், வங்காளி உரைநடையில் மொழிபெயர்த்து, அச்சிட்டு, அச்சுப் பிரதிகளை இலவசமாக வழங்கியவர் இவரே. வங்காளிக் கவிதைத் துறையில் மிகச் சிறந்த தொழில் புரிந்து வெற்றிபெற்ற மைக்கேல் மதுசூதன டட்டுக்குப் பொதுமக்கள் சார்பில் மனமார்ந்த வரவேற்பை அளித்தவரும் இவரே. கல்கத்தா நகர மக்களின் வாழ்க்கையில் காணப்பட்ட சிற்சில சமூகக் கோணங்களையும் தனிமக்கட் கோணங்களையும் குறித்து, புரளியாகச் சில கட்டுரைகளையும் சிம்மர் எழுதியிருந்தார். புதுப் பணக்காரர்கள் ஆகிவிட்ட செல்வர்கள், மூடத்தனத்தால், மனத்தில் ஒன்று வெளியில் ஒன்றாக நடக்கும் தன்மையையும், அவர்களுடைய தீய நடத்தைகளையும், கூர்ந்து நோக்கி, எழுதிவந்தார். அவர் கையாண்ட நடை முழுதுமே சாமானிய மக்கள் பேசிவந்த பேச்சு மொழி,—கல்கத்தா நகரத்தான் பேசுவது போன்ற நகரப் பேச்சு. அவரது நடையில் நகைச் சுவை இருந்த போதிலும், பல இடங்களில் அது கிராமியமாக இருந்தது. தாம் கதை எழுதவேண்டும் என்ற எண்ணம் சிம்மருக்கு உண்டானதற்கு மித்திரர் எழுதிய கதையே காரணம். அதுவே அவரை ஊக்கிற்று என்பது தெளிவு. ஆனால், முன்னர் எழுதிய மித்திரரின் நடை கரடுமுரடாயினும் திண்ணியது, உறுதியானது, கம்பீரமானது. அந்த நடை சிம்மருக்கு வாய்க்க வில்லை. உலக வாழ்க்கையை அன்புக் கண்ணோடு காணும் இளகிய மனமும் சிம்மருக்கு இல்லை. மித்திரர் பெற்றிருந்த மிகப் பரந்த அநுபவமும் அவருக்கு இல்லை. சிம்மர் எழுதிய ஹுதோம் பேஞ்சார் நக்சா (உற்றுப் பார்த்த ஓர் ஆந்தை வரைந்தவை, 1862) என்பது படித்துச் சுவைக்கக் கூடிய நூல்--அதாவது, மிகச் சாமானியமான கிராமிய நகைச்சுவையை ஒருவரின் மனம் நாடினால். இலக்கிய வளர்ச்சியின் வரலாற்றின் ஒரு படியாக அது உள்ளது என்பதே அதற்கு இப்போது உள்ள முக்கிய மதிப்பு.

சிம்மரின் கட்டுரைகள் முதலியவை வெளிவந்த உடனேயே வெற்றிபெற்றன; பலராலும் பாராட்டப்பட்டன. அவரைப்போல் பலர் எழுதத் தலைப்பட்டார்கள். சிம்மருடைய புரளிக்கு இலக்காகிக் கேலி செய்யப்பட்ட மக்களில் சிலர் செல்வாக்கு உடையவர்களாக இருந்தார்கள். அவர்களின்

சார்பாக எழுதிய ஆசிரியர்களில் சிலரும் சிம்மரைப் போல் எழுதினர்கள். ரேனல்ட்ஸ் என்பவர் இயற்றிய ஆங்கில நாவல்களைத் தழுவி, அந்த நூற்றண்டில் எழுபதாம் ஆண்டுக் குப் பின்னர் எழுதிய சில ஆசிரியர்களும் சிம்மருடைய நடையைக் கையாண்டு, நல்ல இலாபம் அடைந்தார்கள். இவ் வகையான கதைகளில் முதன்முதலாக எழுதப்பட்டது ஹரிதாஸேர் குப்த கதா (ஹரிதாசரின் மானம் கெட்ட நடத்தைகள், 1872) என்னும் கேடுகெட்ட கதை. அரைகுறைப் படிப்பு உள்ளவர்களும், வாலிபப் பருவம் அடைந்துவருபவர்களும், அதை மிகவும் விரும்பிப் படித்தார்கள். ஆகையால், அத்தகைய 'வெட்கம் கெட்ட நடத்தைக் கதைகள்' (குப்த-கதா) மலிவான கதைப் புத்தகக் கடைகளில் எல்லாம் கொட்டிக் கிடந்தன. இத்தகைய மலிவு நூல்கள் எல்லாமே கிராமியமாகத்தான் இருந்தன என்றே, அல்லது அவற்றில் கூறப்பட்ட கதை முழுதுமே கிராமியமாக இருந்தது என்றே, அல்லது முற்றுமே அற்பத்தன்மை உள்ளது என்றே, எண்ணலாகாது. அவற்றுள் சில, சிறுவர் படிப்பதற்கு ஏற்ற நல்ல புனைந்துரைக் கதைகளாக இருந்தன. இப்பொழுது இந்த நூல்களைப் பலரும் மறந்துவிட்டார்கள். ஆயினும், இவற்றைப் பற்றிக் குறிப்பிடவேண்டியது ஒன்று உண்டு. அவற்றின் நடை விருவிருப்பாகவும் மக்கள் பேசும் மொழியிலும் அமைந்திருந்தது. பிறரின் தூண்டுதல் இன்றியே அவற்றைப் பலரும் விரும்பிப் படித்ததற்கு இதுவும் ஒரு காரணம் என்று கூறலாம்.

பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி (1839-1894) என்பவர் ஹூக்ளிக் கல்லூரியில் கல்வி கற்றவர்; பண்டை ஒழுக்கத்தைப் பின்பற்றிவந்த குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர். மைக்கேல் மதுசூதன் டட் வங்காளிக் கவிதைத் துறையில் என்ன எல்லாம் செய்தாரோ அவ்வளவையும் அவர் வங்காளிப் புனைந்துரைக் கதைத் துறையில் செய்தார்—அதாவது, அந்தத் துறையில் கற்பனையைப் புகவிட்டு, அதற்கு ஒரு நல்லிடம் அளித்தார். டட்டைவிடச் சாட்டர்ஜிக்கு சில நல்ல வாய்ப்புக்கள் இருந்தன. தமக்குத் தேவையான நடையைத் தாமாகவே தொடங்கி முதன் முதலாக அமைக்கவேண்டிய நிலை அவருக்கு இல்லை. ஏனெனில், உரைநடை ஏற்கெனவே 'கட்டளை முறையில்' நன்கு அமைந்துவிட்டது. ஆனல் அது அலுப்புத் தட்டும்படி ஒரே மாதிரியாக, வேறுபாடு இல்லாமல், அமைந்திருந்தது. அந்த நிலையைச் சாட்டர்ஜி மாற்றினர். வேண்டாச் சொற்களை அது ஏராளமாகச் சுமந்திருந்தது.

அந்தச் சுமையை அவர் கழற்றி எறிந்தார். நெருங்கி உறவாடும் நண்பர்கள் ஒருவரோடொருவர் சாதாரணமாகப் பேசிப் பழகும்போது வழங்குவது போன்ற எளிய வடிவத்தை உரை நடைக்கு அளித்தார். சாட்டர்ஜி மேன்மேலும் எழுதிப் பழகப் பழக, அவரது நடை நன்கு வளம் பெற்றது.

ஈசுவர சந்திர குப்தர், இலக்கியத் துறையில் பயிலத் தொடங்கிய பொழுது பின்பற்றிய பயிற்சி முறையையே சாட்டர்ஜியும் பின்பற்றினர். அவர் இலக்கிய வாழ்க்கையைத் தொடங்கியபோது கவிதைகளையே முதலில் எழுதினர். கவிதை எழுதுவதில் தமக்கு அவ்வளவு திறமை இல்லை என்பதை அவர், நல்ல வேளையாக, விரைவிலேயே தெரிந்து கொண்டார். அதன் பிறகு, அவர் புனைந்துரைக் கதைகளை எழுதலானார். சிறந்த குறு-நாவல் எழுதுவோருக்குப் பரிசளிக்கப்படும் என்னும் ஒரு விளம்பரத்தைப் பார்த்து, அதன் பொருட்டே அவர் முதன்முதலாக வங்காளி மொழியில் ஒரு குறு-நாவலை எழுதத் தொடங்கினர். அப் பரிசுப் போட்டியில் அவர் வெற்றி பெறவில்லை. அந்தக் குறு-நாவலும், பின்னரும் கூட, வெளியிடப்பட வில்லை. அவர் எழுதிய கதைகளில், முதன்முதலாக, அச்சில் வெளிவந்த நூல் **ராஜ் மோஹன்ஸ் ஒய்ப்** (ராஜமோகனின் மனைவி) என்பது. இது **இண்டியன் பீல்ட்** என்னும் பத்திரிகையில் 1864ல் வெளி வந்தது. இது ஆங்கிலத்தில் எழுதப்பட்ட கதை. போட்டிப் பரிசுக்கு எழுதிய குறு-நாவலின் மொழிபெயர்ப்பாக அது ஒருவேளை இருந்தாலும் இருக்கலாம். **துர்கேச் நந்தினி** (குறுநில மன்னரின் மகள்) என்பதே அவர் இயற்றிய முதலாவது வங்காளிப் புனைவியல் பாங்கான காவியம். அது அடுத்த ஆண்டில் (1865) வெளி வந்தது. அந்த நாவலின் கதைப் பொருளின் கருத்து பூதேவ முக்கர்ஜி எழுதிய **அங்குரீய-வினிமய்** என்னும் கதையிலிருந்து பெறப்பட்டது. அக் கதையும் ஸ்காட் எழுதிய **ஐவன்ஹோ** என்னும் நாவலை ஓரளவு மாதிரியாகக் கொண்டு எழுதப் பட்டது. வித்தியா சாகர் எழுதிவந்த உயர்ந்த நடையிலேயே இதுவும் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. அந்தக் காலத்தில் கீழ்த்தர மான நகைச் சுவையும், கும்மாளக் கூத்துமே, பொது மக்களால் விரும்பப்பட்டும், மற்ற ஆசிரியர்களால் வழங்கப்பட்டும் வந்த காரணத்தால், அதில் ஒரு முழு முட்டாள் பார்ப்பனனைக் கதைப் பாத்திரமாக ஆசிரியர் சேர்த்திருக்கிறார். கதையின் போக்குக்கு அந்தக் கதைப்பாத்திரம் சிறிதும் தேவையே இல்லை. அதிகப்படியானதும் வேண்டாததுமான பாத்திரம். ஆயினும், அக் கதை புதிது என்பதிலோ, அதில் முழுதும் சுவை இருந்தது என்பதிலோ, ஐயமில்லை. கதையின்

பின்னணி போலிச் சரித்திர நிகழ்ச்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மணமாகிய ஆடவர் பெண்டிர் ஒருவர்மீது ஒருவர் காதல் கொண்டிருக்கும் நிலையே பொதுமக்கள் எங்கும் கண்ட காட்சி. அப்படிப்பட்ட தூயகாதலைப்பற்றிக் கூறும் புனைந்துரைக் காவியத்தை எழுதுவதற்கு அந்தப் போலிச் சரித்திரப் பின்னணி வாய்ப்பளித்தது.

அதற்கு அடுத்த நாவல் **கபால் குண்டலா** (1886) என்பது. சாட்டர்ஜி எழுதிய சிறந்த புனைந்துரை நாவல்களில் ஒன்றுக அது மதிக்கப்படுகிறது. அதன் கதை, கற்பனை நிரம்பிய கவிதையைப் போல் உள்ளது; மனத்தைக் கவர்வது. இயற்கையில் காண இயலாத அற்புத நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்வதாக அதில் சில இடங்களில் கூறப்பட்டிருந்தபோதிலும், அதில் இரண்டு கதைகள் ஒன்ருேடொன்று கோத்துப் பின்னிக் கிடந்தபோதிலும், அந்தக் கதையை அவர் நன்ருக அமைத்திருக்கிருர். பவபூதியின் **மாலதீ-மாதவத்தில்** வரும் பெண் துறவியின் பெயரே கதைத் தலைவிக்கு இடப்பட்டிருக்கிறது. அவள் ஓரளவு காளிதாஸரின் சகுந்தலையையும், ஓரளவு ஷேக்ஸ்ப்பியரின் மிரான்டாவையும், ஒத்துக் காண்கிருள். முக்கியக் கதையின் கவிதைப் பண்புக்கு ஏற்றவாறு அக் கதையின் நடையும் அமைந்திருக்கிறது.

அதற்கு அடுத்தது **ம்ருணாளினி** (1886) என்னும் புனைவியல் கதை. இதில் அவரது கைவன்மை தாழ்ந்திருக்கிறது; அதிகம் எழுதிப் பழகாத ஒருவர் புதிதாக எழுதியது போல் அது காணுகிறது. அது சரித்திரப பின்னணியில் பொருத்தப்பட்ட ஒரு காதல் புனைவியல் கதை. அப் பின்னணியில் ஆசிரியர் தமது கருத்தைச் சீராகச் செலுத்த வில்லை. அது எங்கும் ஒரே குழப்பமாக இருக்கிறது. முக்கியக் கதைப் பாத்திரங்கள் தெளிவான உருவின்றியும், சீரான வளர்ச்சியின்றியும், காண்கிருர்கள. கதை மெய்யான கதை என்னும் உணர்ச்சியை நாம் பெறுவதே இல்லை. அதன் முக்கியக் கதைப் போக்கோடு மற்ருெரு கதை பின்னிக் கிடக்கிறது. அது பசுபதி, மனோரமை, என்னும் இருவரைப் பற்றியது. அந்தக் கதையை வேறு ஒரு தனி நாவலாக எழுதியிருந்தால் நன்ருக இருந்திருக்கும். **கபால் குண்டலா** என்னும் நூலை எழுதுவதற்கு முன்னமேயே அவர் **ம்ருணாளினி** என்பதை எழுதியிருக்கலாம்.

இதன் பின்பு, உரைநடைப் புனைவியல் காவியங்களை எழுதும் ஆசிரியராக மட்டும் இருந்துவரச் சாட்டர்ஜி மனம் கொள்ளவில்லை. இலக்கிய வெளியீடுகளாலும், பிற முயற்சிகளாலும் வங்காளி மொழியைப் பேசிவரும் மக்களின்

அறிவைத் தூண்டுவதையே தமது வாழ்க்கைக் குறிக்கோளாக அவர் மேற்கொண்டார். தமது முயற்சியின் மூலமாகச் சமூகத்தில் ஒரு பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியைத் தோற்றுவிக்க வேண்டும் என்பது அவருடைய நோக்கம். இதைக் கருத்தில் கொண்டு, அவர் **பங்க-தர்சன்** (வங்காளிக் கண்ணுடி) என்னும் மாதப் பத்திரிகையை 1872ல் வெளியிடத் தொடங்கினர். அவர் எழுதிய நூல்களில் கடைசி இரண்டைத் தவிர மற்றவைகள் எல்லாம் அந்தப் பத்திரிகையில்தான் முதன் முதலில் வெளிவந்தன. நாவல்கள், கதைகள், நகைச்சுவைச் சொற் சித்திரங்கள், சரித்திரக் கட்டுரைகளும் பிறவகைக் கட்டுரைகளும், செய்திகள் நிரம்பிய அறிவுக் கட்டுரைகள், சமயச் சொற்பொழிவுகள், இலக்கிய ஆராய்ச்சி உரைகளும் மதிப்புரைகளும், ஆகிய பல துறைகளிலும் அவர் எழுதி வந்தார்.

இரண்டு கதைகளையும் ஒரு குறு-நாவலையும் தவிர, சாட்டர்ஜி எழுதிய புனைந்துரைக் கதைகள் எல்லாம் வீட்டையே பின்னணியாகக் கொண்டவை. அவற்றில் நன்னெறியும் நல்லொழுக்கமும் சமூக முன்னேற்றமும் வற்புறுத்தப்படுகின்றன. **பங்க-தர்சனில்** முதன்முதலாக, பகுதி பகுதியாக, வெளிவரத் தொடங்கிய நாவல் **விஷ-விருக்ஷம்** (நச்சு மரம், 1873). ஒரு கைம்பெண்ணின் மறு மணத்தால் இல்வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட துன்பியல் நிகழ்ச்சியே அதன் கதைப் பொருள். நாகேந்திரன் என்பவன் செல்வம் மிக்க இளைஞன்; கல்வி கற்றவன்; மனத்துக்கு இசைந்த மனைவியோடு இன்புற்று வாழ்ந்தவன். அநாதையான ஓர் இளம் பெண்ணுகிய குந்தையை (குந்தநந்தினி) அவன் தற்செயலாகச் சந்திக்கிறான். தன் வீட்டில் வாழ அவளுக்கு இட வசதி கொடுக்கவேண்டி யிருக்கிறது. அவனுடைய மனைவியாகிய சூரியமுகியின் உறவினன் ஒருவனுக்கு அவள் மணம் செய்விக்கப்படுகிருள். ஆனல், விரைவில், அவள் கணவனை இழந்து, கைம்பெண்ணுகி, அவ் வீட்டுக்கே திரும்பி வருகிருள். குந்தையின்மீது நாகேந்திரன் காதல் கொள்கிறான். சூரியமுகி அவனுடைய மனநிலையைத் தெரிந்து கொள்கிருள். தன்னுடைய கணவனை மகிழ்விப்பதையே குறிக்கோளாகக் கொண்ட மனைவியாகையால், குந்தையையும் அவன் மணம் செய்துகொள்ளும்படி அவனை இணங்கச் செய்கிருள். அந்த மணம் நிகழ்ந்த பின், ஒருவருக்கும் தெரியாமல், அவள் வீட்டைவிட்டு வெளியேறுகிருள். குந்தையின்மீது நாகேந்திரன் கொண்டிருந்த காதல் விரைவில் அவிந்துபோகிறது. சூரியமுகியைத் தேடிக்கொண்டு அவனும்

வீட்டைவிட்டுப் புறப்பட்டுப் போகிறான். சூரியமுகிக்கு ஓரிடத்தில் பிராணாபாயம் ஏற்படுகிறது. அப்போது ஒரு சந்நியாசி அவளைக் காப்பாற்றுகிறார். பிறகு, நாகேந்திரன் சூரியமுகியைக் காண்கிறான். அவ் இருவருக்கும் இருந்த மனத் தாங்கல் தீர்ந்து போகிறது. குந்தை மனமுடைந்து, தற்கொலை புரிந்துகொள்கிறாள். ஒரு கருத்தை விளக்குவதையே முக்கியக் குறிக்கோளாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது என்னும் உணர்ச்சி சிறிதும் ஏற்படாதவாறு, அக் கதையில் பற்பல நிகழ்ச்சிகள் வருகின்றன. பல கதைப் பாத்திரங்களும் நமது கவனத்தை நன்கு கவர்கின்றனர். நடுத்தர மக்கள் தங்கள் வீட்டில் நடத்திவரும் இல்வாழ்க்கையின் சிறப்புக்களை எடுத்துக்காட்டும் பல காட்சிகளை இந்த நாவலின் மூலமாக வங்காளி வாசகர்கள் முதன்முதலாக நன்கு காண்கிறார்கள். கதையை நன்கு புனைந்து கூறுவதில் சாட்டர்ஜிக்கு இருந்த திறமை **விஷ-வ்ருக்ஷத்தில்** நன்றாகப் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. ஆயினும், நாவலாசிரியர் என்னும் முறையில் பார்த்தால், இதில் சாட்டர்ஜி சற்றே குறைவு படுகிறார் என்றே கருதவேண்டும். ஏனெனில் முன்னர் எல்லாம் வாழ்க்கையைக் கண்ணாடிபோல் விளக்கிக் காட்டி வருவதையே அவர் முறையாகக் கொண்டிருந்தார். இந்தக் கதையில் அதைக் கைவிட்டுவிட்டு, நன்னெறியைப் புகட்டும் ஆசிரியர் என்னும் நிலையில் அவர் தோன்றத் தொடங்குகிறார். ஆனால், சமூகச் சீர்திருத்தவாதி என்று அவரைப் பார்க்கும்போது, அவர் அத் துறையில் அதிக முற்போக்கு உடையவராகத் தோன்றவில்லை. சில முக்கியமான சமூகச் சீர்திருத்தப் பிரச்சினைகளில்அவர்கொண்டிருந்த கருத்துக்கள் பண்டைய வழக்கங்களைப் பின்பற்றியிருப்பவைகளாகக் காணப்பட்டன. கைம்பெண் மறுமணத்தை அவர் ஒப்பவில்லை. புதிதாக நிறுவப்பட்ட கல்கத்தாப் பல்கலைக் கழகத்திலிருந்து முதன்முதலில் பட்டம் பெற்று வெளிவந்தவர்கள் இருவர்: அவர்களில் அவர் ஒருவர்.

சந்திர-சேகர் என்னும் கதை 1877ல் எழுதப்பட்டது. அதில் இரண்டு கதைகள் ஜோடியாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அவ் இரண்டுக்கும் ஒன்றுக்கொன்று அதிகத் தொடர்பும் இல்லை. பல இடங்களில் அவை ஒன்றோடொன்று முட்டுவதால், கதைகளின் சுவை குறைகிறது. இந்த நூலிலும் கதை நிகழ்ந்த காலத்தைப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டாகவே கவி அமைத்துக்கொண்டிருக்கிறார். இந்த நாவல் கூறும் கதை சரித்திரக் கதை அன்று. கதைத் தலைவியான சைவலினி என்னும் பெண்ணின் குணங்கள் படிப்படி

யாக உருவாகிவருவதைக் கவி நன்ருகச் சித்திரிப்பது அதன் முக்கியமான சிறப்பு. மந்திரம், மாயம், முதலியவற்றில் ஆசிரியருக்கு இருந்த நம்பிக்கையினல் கதையின் அமைப்பில் சிற்சில குறைபாடுகள் காணப்படுகின்றன.

அதற்கு அடுத்த நாவல் 1877ல் எழுதப்பட்ட ரஜனி என்பது. வில்க்கி காலின்ஸ் எழுதிய **எ வுமன் இன் வொய்ட்** (வெள்ளணி பூண்ட மாது) என்னும் நாவலில் ஒரு கதைப் பாத்திரம் தானே கதையைக் கூறுகிறது. அதைப் போன்ற உத்தியைப் பின்பற்றி, இது எழுதப்பட்டது. கதைக்குப் பெயரளிக்கும் ரஜனி என்பவள் புல்வர் லிட்டன் எழுதிய **லாஸ்ட் டேஸ் ஆவ் பாம்ப்பியை** (பாம்ப்பியை நகரின் கடைசி நாட்கள்) என்னும் கதையில் வரும் நிடியா என்னும் பெண்ணைப் பார்த்துச் சித்திரிக்கப்பட்டவள். குருட்டுப் பெண் ஒருத்தியைப் பற்றிய இந்தப் புனைவியல் கதையில் இலக்கியத் துறையில் சாட்டர்ஜிக்கு உள்ள கலைத் திறமை மிக நன்ருக வெளிப்பட்டிருக்கிறது. கதைப் பாத்திரங்களின் பண்புகளை விளக்கிக் கூறும் முறையும், கதை முழுவதிலும், நன்ருக அமைந்திருக்கிறது. நடை எளிதானது, படாடோபம் இல்லாதது.

சாட்டர்ஜி இயற்றிய **கிருஷ்ண காந்தேர் உயில்** (கிருஷ்ண காந்தருடைய உயில், 1878) என்னும் நூலில் கற்பனைத் திறமும் உணர்ச்சி வேகமும் நன்கு கலந்திருக்கின்றன. ஆகவே, அது மேல்நாட்டு நாவல்களைப்போல் அமைந்திருக் கிறது. அந்தக் கதை-அமைப்பு **விஷ-வ்ருக்ஷத்தின்** கதை-அமைப்பை ஓரளவு ஒத்திருக்கிறது. ஒரு வீட்டில் நடந்த தவருன நிகழ்ச்சி ஒன்ருேடு அந்தக் கதை தொடங்குகிறது. மணமான ஒருவன் தனது மனைவியைக் காட்டிலும் அழகுள்ள வளான ஓர் இளம் கைம்பெண்ணைக் கண்டு, மதிமயங்கி, காம வசப்படுவதையும், கடைசியில் அந்த நிகழ்ச்சியால் அந்தக் குடும்பமே அழிந்து போவதையும், அந்தக் கதை சித்திரிக்கிறது. கற்புடைய மனைவியின் தியாகம் கணவனுடைய ஆன்மாவைக் கடைசியில் காப்பாற்றும் என்பதும், உடலின்பத்தை நாடுவ தால் தோன்றும் காமத்தால் அழிவே விளையும் என்பதும், அக் கதையின் படிப்பினைகள்.

சாட்டர்ஜி எழுதிய நாவல்களில் வரலாற்றுப் புனைந்துரைக் கதை என்று பலரும் ஒப்பக்கூடியது ராஜ்-ஸிம்ஹ என்பது. இது முதலில் 1881ல் எழுதப்பட்டது; பின்னர் 1893ல் மீண்டும் விரித்து எழுதப்பட்டது. ஆனல், கதை-அமைப்பில் உள்ள வரலாற்றுப் பின்னணியில் சரித்திரத்தில் நிகழாத சிற்சில உண்மையல்லா நிகழ்ச்சிகளைப் புகவிட்டிருப்ப

தாலும், சரித்திரத்தோடு சம்பந்தம் அற்ற கதைப் பாத்திரங்களைச் சேர்த்திருப்பதாலும், அப் பின்னணி பல இடங்களில் சீர்கெட்டுக் காண்கிறது. ஆயினும், கதை மனத்தை மிகவும் கவரும் வண்ணம் நன்ருகச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

ஆனந்த மட் (ஆனந்தர்களின் மடாலயம், 1882) என்பது ஓர் அரசியல் நாவல். அதில் போதிய கதைப் பொருள் இல்லை. நாவலாசிரியர் என்னும் வகையில்,- சாட்டர்ஜியின் திறமை குறைந்து வருகிறது என்பதை அது தெளிவாகச் சுட்டுகிறது. சாரமே இல்லாத அந்தக் கதையின் கதைப் பொருள் வடக்கு வங்காளத்தில் 1773ல் சந்நியாசிகள் விளைவித்த கலகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அரசியல் அடிப்படையிலும், மதத்தின் காரணமாகவும, தோன்றிய நிகழ்ச்சியாக அதைச் சாட்டர்ஜி கற்பனை செய்திருக்கிருர். அதில் வரும் கதைப் பாத்திரங்களை, தம்முடைய நலத்தைச் சிறிதும் கருதாத் தேச பக்தர்களாகவும்; கீதை கூறும் உபதேசங்களைக் கற்று மன-எழுச்சி பெற்றவர்களாகவும்; நாட்டுக்குப் பரம விரோதிகள் என்றும், அவ் ஆண்டிற்கு முந்திய ஆண்டில் நாட்டில் உண்டாகிய கொடிய பஞ்சத்துக்குக் காரணர்கள் என்றும், அவர்கள் அனைவரும் எண்ணிவந்த பிரிட்டிஷாரின் பேராற்றலை எதிர்த்து, தம்முடைய ஆற்றல் அற்பமானது என்று கருதாமல், போராட முயன்ற வீர மக்களாகவும்; கவி சித்திரித்திருக்கிருர். அந்த ஆசிரியர் அரசாங்கத்தின் ஆட்சித் துறையில் ஓர் அதிகாரியாக இருந்தவர். ஆதலால், இந்தியாவில் பிரிட்டிஷார் நடத்திவந்த ஆட்சியைப் பற்றி அவர்கள் கொண்டிருந்த எண்ணம் தவருனது என்றே அவர் காட்டவேண்டி யிருந்தது. அந்த ஆனந்தர்களின் கலகம் தோல்வியுற்றதற்குக் காரணம் அவர்களுக்கு உள்ள குறைபாடுகளே அன்றி, பிரிட்டிஷாரின் படை வலிமையோ, அல்லது அறிவுத் திறமையோ, அன்று என்று விளக்கியிருக்கிருர். ஆயினும், சாட்டர்ஜி இந்தியத் தாயின் உண்மை மகனுனதாலும், வேறு சில சொந்தக் காரணங்களாலும், அவருக்குப் பிரிட்டிஷாரின்மீது அதிக அன்பு இல்லை. அது மட்டும் அன்றி, மெல்ல மெல்ல எனினும், மேன்மேலும், வலிமை பெற்றுவரும் தேசிய இயக்கத்தை அவர் உணராதவரும் அல்லர். ஆனந்த மட், ஆட்சியினரின்மீது அவர் பழி வாங்கிய நூல்; சிறந்த ஆட்சி முறைக்கு அவர் செலுத்திய் பாராட்டு நூலும் கூட. புனைந்துரைக் கதை என்னும் முறையில் பார்க்கும்பொழுது, அதை ஒரு தலை சிறந்த நூல் என்று கூறமுடியாது. ஆனுல், தேசியப் பற்றின் சீரிய லட்சியத்தை விளக்கியும், உதாரணம் காட்டியும், எழுதப்பட்ட நூலாகவும், தேசிய உணர்ச்சியின் மந்திரமாகப் பலரும் ஓதிவரும் 'வந்தே

மாதரம்' (என் தாயை வணங்குகிறேன்) என்னும் பாடலை வங்காளத்துக்கு அளித்த நூலாகவும், இருப்பதால், **ஆனந்த மட்** என்பது பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி எழுதிய நூல்கள் எல்லாவற்றையும்விட முக்கியமானது. அதனால் மற்றொரு விளைவும் ஏற்பட்டது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதல் பத்தாண்டுகளில் தொடங்கப்பட்ட பயங்கர இயக்கத்தை விளைவித்த தேசியப் பற்றுக்கும், நாட்டின் முன்னேற்றத்தைக் கருதித் தோன்றிய பற்பல செயல்களுக்கும், அதுவே தூண்டு கோலாக இருந்து; அவற்றை மிக்க வலிமை பெறவும் செய்தது.

சாட்டர்ஜி இவ்வாறு செய்துவந்த காரணத்தால், உணர்ச்சிகளைப் பரப்புவதையே முக்கியமாக எண்ணி, கலையைக் கைநழுவ விட்டார். **பகவத் கீதைக்கும்** வேறு சில பண்டைப் போதனை நூல்களுக்கும் போலி-விஞ்ஞான விளக்கங்களைக் கூறி வந்ததால், பண்டை மரபுகளைப் பின்பற்றி வந்த இந்து மதம் புத்துயிர் பெற்றது. அது அப்போது முன்னேறிவந்த மக்களின் எண்ணங்களையும், பிராமோ-சமாஜம் 'தெய்வம் ஒன்றே' என்று வற்புறுத்திவந்த கோட்பாட்டையும், எதிர்ப்பதாக அமைந்தது. **தியாஸபி** (பிரும்மஞானம்) என்னும் புதிய சமயத்திலிருந்தும் இந்த மறுமலர்ச்சி ஓரளவு வலிமை பெற்றது. இப்படி இந்து மதம் மறுமலர்ச்சி பெற்ற காரணத்தால், அந்த நாவலாசிரியர் பண்டை மரபுமிக்க புதிய இந்து மதத்தில் முற்றும் ஈடுபட்டுவிட்டார். **தேவி சௌதுராணி** (1884) அவர் இவ்வாறு அடைந்த புதிய கலையைக் காட்டுகிறது. புனைவியல் தன்மை மிக்க அந்தக் கதை கவர்ச்சிகரமானது; மனத்துக்கு இன்பமூட்டுமாறு நன்கு சொல்லப்பட்டிருக்கிறது; ஐயமே இல்லை. அதில் வரும் பல நிகழ்ச்சிகளும், நமது கண்ணெதிரே காண்பவைகளைப் போல், தோன்றுகின்றன; அவற்றின் அழகு மனத்தைக் கவர்கிறது. ஆனால் ஒன்று. கதையின் முக்கியக் கதைப் பாத்திரம் நல்ல குடும்பத்தில் செல்வமாக வளர்ந்த ஒரு பார்ப்பனனுடைய மூத்த மனைவி; ஏழைக் குடும்பத்தில் பிறந்தவள். மூத்தாள் ஆகிய அவளைக் கணவன் கவனிக்கவே இல்லை. பின்னர், ஆங்கில நாட்டுக் கானகக் கள்வர் தலைவனாகிய ராபின் ஹுட் என்பவனைப் போல், அவள் கள்வர் தலைவியாக மாறி, **பகவத் கீதையை** உபதேசித்த பற்றற்ற பரம குருவாகிய கிருஷ்ணனின் போதனையைப் பின்பற்றிவருபவளாக ஆசிரியர் அவளைச் சித்திரிக்கிறார். இது நம்ப முடியாத ஒரு நிகழ்ச்சியாகவே நமக்குத் தோன்றுகிறது. இயற்கையில் இவ்வாறு நிகழ்ந்திருப்பதே இல்லை.

சாட்டர்ஜியின் கடைசி நாவல் **ஸீதாராம்** (1886) என்பது. மத்திய வங்காளத்தின் கீழ்ப் பகுதியில் வாழ்ந்த ஓர் இந்துச்

சிற்றரசன் வலி இழந்திருந்த முஸ்லிம் ஆட்சிக்கு அடங்காமல், அவ் ஆட்சியை எதிர்த்துக் கலகம் செய்ததைக் கதைப் பொருளாக உடையது. முக்கியக் கதைப் பாத்திரத்தின் பண்புகள் நன்கு சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மற்றவர்கள் எல்லோரும் உயர்ந்த கற்பனை உலகில் மட்டுமே காணப்படுபவர்களாகவோ, அல்லது தீண்டற்குரிய மெய் உருவம் இல்லாதவர்களாகவோ, தோன்றுகின்றனர். கதைப் பொருளும் நன்கு கற்பனை செய்யப்படவில்லை: நன்கு பின்னி இணைக்கப்படவும் இல்லை. நடையும், ஒன்றுபோல் இல்லாமல், காடு முரடாகவும், கருத்தோடு கவனித்து அமைக்கப்படாமல் அஜாக்கிரதையாக அமைக்கப்பட்டதாகவும், காணப்படுகிறது.

நாவல்களுக்கு அடுத்தபடியாகச் சாட்டர்ஜியின் முக்கிய நூல்கள் என்று சொல்லத் தகுபவை அவருடைய நகைச்சுவைச் சொற்சித்திரங்கள். **கமலாகாந்தேர் தப்தர்** (கமலா காந்தர் கிறுக்கியவை, 1875: இது விரித்து எழுதப்பட்டு, **கமலா காந்த** என்னும் பெயரில் 1885ல் வெளிவந்தது) என்பது பாதி நகைச்சுவையும், பாதி பொருள்-உயர்வும், கொண்ட சொற்சித்திரங்களின் தொகுதி. இவை **டிக்வின்ஸி** எழுதிய **கன்பெஷன்ஸ் ஆவ் அன் ஓப்பியம் ஈட்டர்** (அபினி தின்னி ஒருவனின் குற்ற ஒப்புக்கள்) என்பதை ஓரளவு ஒத்திருக்கின்றன. இந்த நூல் அதன் ஆசிரியரின் திறமையை நன்கு எடுத்துக்காட்டும் சான்றாக உள்ளது. பொருள்-உயர்வுடைய அவருடைய சிந்தனைக் கட்டுரைகள் இரண்டு புத்தகங்களாகத் தொகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. 'நேர்க்காட்சிவாதம்' என்னும் தத்துவம் முதல், இலக்கிய ஆராய்ச்சி வரையிலும், சரித்திரம் முதல், பொதுமக்களுக்கு ஏற்ற விஞ்ஞானம் வரையிலும், எத்தனையோ துறைகளைப் பற்றிய விஷயங்கள் அதில் அடங்கியிருக்கின்றன. மில் வெளியிட்ட 'பயன் முதற்கொள்கை', காம்டே வெளியிட்ட 'நேர்க்காட்சி வாத மக்கண்மைக் கொள்கை', ஆகியவற்றின் அடிப்படைக் கருத்துக்களை இரண்டு நீண்ட கட்டுரைகளில் அவர் விளக்க முயன்றிருக்கிறார். விவசாயத் துறையில் ஈடுபட்டுள்ள வங்காளி மக்களின் பொருளாதார நிலையைப் பற்றி அவர் அலசி ஆராய்ந்திருப்பது அவரது மிக நுட்பமான அறிவாற்றலைக் காட்டுகிறது. மக்களின் வாழ்க்கையில் அவருக்கு இருந்த இவ்வகைக் கருத்தை எப்பொழுதுமே அவர் கொண்டிருந்தால் எவ்வளவு நன்றாக இருந்திருக்கும் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஆனால் மந்திரம், மாயம், இரகசியம், மர்மம், என்பவை போன்ற விஷயங்கள் அவருடைய மனத்தின் ஒரு பகுதியைக் கவர்ந்திருந்தன என்று முன்னமே பார்த்

தோம், நாள் செல்லச் செல்ல, அந்தப் பகுதியே வலிமை பெற்று மேலோங்கத் தலைப்பட்டது. பயன்முதற் கொள்கை யிலும், வங்காள நாட்டில் வேளாண்மையில் ஈடுபட்ட மக்க ளின் பிரச்சினைகளிலும், முன்பு தமக்கு இருந்த கருத்தை அவர் இழந்தார். சாங்கிய தத்துவத்தையும், கீதையையும், கற்கப் புகுந்தார். அவருடைய வாழ்வின் இறுதி நாட்களில் பெரும்பான்மையையும் அவர் கீதையைக் கற்பதிலும், கிருஷ்ண மதத்தில் எழுந்த பிரச்சினைகளைத் தெரிந்துகொள்ளு வதிலுமே, செலவிட்டார். இவ்வாறு அவர் ஆராய்ந்ததன் விளைவுகள் தர்மதத்வ (மதத்தின் சாரம், 1888), கிருஷ்ண-சரித்திர (கிருஷ்ணனுடைய வாழ்க்கையும் குணங்களும், 1882; திருந்திய பதிப்பு 1892) என்னும் இரண்டு நூல்களில் அடங்கியிருக்கின்றன. சாட்டர்ஜியின் அலசி ஆராயும் திற மைக்கும், வரலாற்றுக் காட்சிகளைத் தெள்ளத் தெளிவாகக் காணும் திறமைக்கும், இந்தக் கடைசி நூல் ஓர் அழியாச் சான்றாக உள்ளது.

பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி மிக நன்றாகக் கதை சொல்லு பவர். புனைவியல் கதையைக் கற்பனை செய்வதில் நிகரற்றவர். வாழ்க்கையைக் குறித்து அவரது நோக்கு ஆழ்ந்ததாகவோ நுட்பமாகக் குற்றம் குறை தேர்வதாகவோ இல்லாவிட்டாலும், அவர் எழுதிய சொற் சித்திரங்கள் விரிந்து பரந்து வரையப் படாவிட்டாலும், அவர் சிறந்த நாவலாசிரியர் என்பதில் ஐயமில்லை. நல்ல நாவலாசிரியர் என்பதால் மட்டும் அவர் புகழுக்கு உரியவர் அல்லர். அவர் ஒரு புதிய வழியை நாடிக் கண்டவர். அவ் வழியை அமைத்துக்கொண்டவரும் கூட. ஆங்கிலம் கற்றவர்களாயும், அதிகக் குறைபாடு இல்லாமல் அமைதியான இல்வாழ்க்கை வாழ்பவர்களாயும், இல் வாழ்க் கைக்குப் போதிய செல்வமும், ஓரளவு பேரும் புகழும், உடை யவர்களாயும், உள்ள வங்காளி மக்களில் சிலர் மேல்-நாட்டு அறிவொளியை வீசும் சுடர்-விளக்கை ஏற்றி, வழிகாட்டி முன்னே சென்றார்கள். அவர்களில் ஒருவராகச் சாட்டர்ஜி விளங்குகிறார். இக் காலத்தில் வாழும் நாம், 'இவை மிகவும் மேலெழுந்தவாரியான குறைகள்' என்றே கருதக் கூடிய, அற்பமான, இல்வாழ்க்கைத் துன்பங்களால் எழுந்த பிரச் சினைகளே அவருக்கு இலக்கியங்களை இயற்றவேண்டும் என்னும் தூண்டுகோலாக அமைந்து, அவரை ஊக்கின. எனினும் அவை அதிக வலிமையோடு அவரைத் தட்டி எழுப்பின என்று கருதுவதற்கில்லை. அவருடைய நாவல்களில் எல்லாம் புனைந்துரைக் கதைகளின் செவ்வொளி படர்ந்து, மகிழ்ச்சி யளிக்கிறது. விக்டோரியா மகாராணியின் ஆட்சிக்

காலத்தின் கடைசிப் பகுதியில், பரபரப்பின்றியும் நிதான மாகவும் மக்கள் வாழ்ந்த அமைதி மிக்க நாட்களில், அவர்க ளுடைய இனிய வாழ்க்கையின் அறிகுறியாக அவ் ஒளி விளங்குகிறது. அவருடைய நாவல்களைப் படித்த வாசகர்கள் அந்த ஒளியின் இதமான தன்மையை உணர்ந்தார்கள்; இன்று படிப்பவர்களும் அதை உணர்கிறார்கள். நாடெங்கும் உள்ள மக்கள் சாட்டர்ஜியைத் தாமாகவும், மனமாரவும், விரும்பிப் படித்தது போல், முன்னே பின்னே, வேறு எந்த ஆசிரியரையும் படித்ததில்லை. அவர் இயற்றிய நாவல்கள் இந்தியாவில் உள்ள முக்கியமான மொழிகள் எல்லாவற்றிலும் (அநேகமாக) மொழிபெயர்க்கப்பட் டிருக்கின்றன. அந்த மொழிகளிலும் இலக்கியத் துறையில் ஓர் ஊக்கத்தைத் தூண்டத் துணை செய்திருக்கின்றன.

ஸஞ்ஜீவ் சந்திர சாட்டர்ஜி என்பவர் (1834—1889) பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் தமையன். கதை சொல்லுவது அவரது பிறவிக் குணம் என்றே சொல்லலாம். அத்துணை கொனஷ்டை இல்லாதவராகவும், இலக்கியத் துறையில் இன்னும் சற்றே ஒழுங்கான உழைப்பாளியாகவும், அவர் இருந்திருந்தால், தமது தம்பியைக் காட்டிலும் சிறந்த நாவல்-ஆசிரியராக அவர் ஆயிருக்கக் கூடும். தமது தம்பி வெளி யிட்டுவந்த மாதப் பத்திரிகையை, அதன் பின்-நாட்களில், அவர் ஆசிரியராக இருந்து, மேற்பார்த்து வந்தார். 1874ல் ஏப்பிரல் மாதம் முதல், **ப்ரமர்** என்னும் சிறிய மாதப் பத்திரிகை ஒன்றை அவர் தொடங்கி நடத்தினார். கல்கத்தாவுக்கு வடக்கே, சுமார் இருபத்து நான்கு மைல் தொலைவிலுள்ள, காண்டால்பாடா என்னும் கிராமத்தில் உள்ள அவர்களுடைய புராதன வீட்டிலேயே இவ் இரண்டு பத்திரிகைகளும் அச்சிடப்பட்டன; அங்கிருந்தே அவை வெளிவந்தன. **ப்ரமர்** பத்திரிகையின் முதல் இரண்டு இதழ்களில் அதன் ஆசிரியர் எழுதிய இரண்டு கதைகள் வெளிவந்தன. அவற்றுள் கடைசிக் கதை, பின்னர், இரவீந்திரநாத தாகூர் எழுதத் தொடங்கி வழிகாட்டிய சிறு கதையைப்போல, சீரான முறையில் அமைந்தும், அதை மிகவும் ஒத்தும், இருந்தது. **கண்டமாலா** (கழுத்தணி, 1877) என்னும் நாவல் அழுத்த மாகவோ, பல பகுதிகளும் நன்கு இணைந்தோ, அமைக்கப் படாதது; அக்கறையோடு எழுதப்படாதது. அதன் இருப தாவது அத்தியாயத்தில், ஒரு நன்கொடைச் சங்கத்தைப் பற்றி அவர் இலேசாகக் கூறியிருந்தார். **ஆனந்த-மட்** என்னும் சங்கம் ஒன்றைப் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி கற்பனை செய்ய

அதுவே ஏதுவாக இருந்தது. மாதவீ-லதா (முல்லைக்கொடி; பகுதி பகுதியாக, 1878-1880ல் வெளிவந்தது) என்னும் கதையில், கண்டமாலா என்னும் நூலில் வரும் சில பாத்திரங்களின் முன்னைய நாள் வரலாறுகள் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. வங்காளி நாட்டில் வழங்கிவந்த நாடோடிக் கதைகளை அந்த நாவல் நமக்கு நினைப்பூட்டுகிறது. அதன் கதை-அமைப்பு ஒழுங்காக இல்லாமல், சுற்றிச் சுழன்று செல்கிறது. கதைப் போக்கும் விருவிருப்பில்லாமல் இருக்கிறது. கதையும் திடீரென்று முடிந்துவிடுகிறது. ஆனால், அவர் பிதம் என்னும் கதைப் பாத்திரத்தை நமது அன்புக்கு உரியவனாகப் படைத்திருக்கிறார். ஆசிரியர் தம்மையே மனத்தில் கொண்டு, சித்திரித்த படைப்பாக அவன் இருக்கலாமோ என்று தோன்றுகிறது. ஜால் ப்ரதாப் சாந்த் (போலிப் பிரதாப சந்திரன், 1881) என்னும் கதை, செல்வம் மிக்க பெரிய குடும்பம் ஒன்றின் வீட்டு விவகாரங்களை மிக்க கவர்ச்சியோடு கூறுகிறது. அந்த உண்மை நிகழ்ச்சி பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் பலரும் அறிந்த ஒரு பெரிய நீதிமன்ற வழக்காக உள்ளது. உண்மை வரலாறும், புனைவியல் கதையும், அதில் சம அளவில் கலந்திருக்கின்றன. கதையும் உணர்ச்சியோடு கூறப்பட்டிருக்கிறது. சாட்டர்ஜி எழுதிய நூல்களில் எல்லாம் மிகவும் புகழ் பெற்றதும், அவருடைய திறமைகளை நன்கு விளக்குவதுமான நூல் அவரது பயணக் கட்டுரைகள். அதை விவரித்து வரைந்த சொற்சித்திரங்கள் பாலாமௌ என்னும் பெயரால், 1880—1882ல், பகுதி பகுதியாக, வெளிவந்தன. சென்ற நூற்றாண்டின் ஐம்பதாவது ஆண்டுக்குப் பின் சில ஆண்டுகளில், சோட்டா-நாக்பூர் மலைச்சாரலில் மனிதனால் அழிக்கப்படாத இயற்கைஅழகும், நாகரிக ஏணியில் முன்னேறாத பண்பாடற்ற ஆதிமனிதனுமாக, அமைந்த பற்பல நிறமுடைய பின்னணியில், அவ் ஆசிரியருக்கு இயற்கையாக உள்ள கவிதை உணர்ச்சியை வெளியிட, மிக நல்ல வாய்ப்புக் கிடைத்தது.

ஸஞ்சீவ் சந்திர சாட்டர்ஜி இயற்கையாகவே திறமை பெற்றுள்ள எழுத்தாளர். அவர் கற்பனைத் திறமும், உணர்ச்சி வேகமும் நிரம்பப் பெற்றவர். ஆனால், அவர் கருத்தோடு கவனித்து எழுதுவதில்லை; பாடுபட்டு எழுதுவதும் இல்லை. ஆகவே, உண்மையாக அவர் ஓர் உயர்ந்த பதவியைப் பெற்றிருக்க வேண்டும் எனினும், அதைக் காட்டிலும் தாழ்ந்தவராகவே மதிக்கப்பட்டார். இந்த மூத்த சாட்டர்ஜி உரைநடையில் மட்டுமே எழுதிய போதிலும், அவர் உண்மையில் ஒரு கவி. இளைய சாட்டர்ஜி கவியே அல்லர். ஆயினும், அவர்

எழுதியதாக ஒரு கவிதை நூல் உள்ளது. அது அவருக்குச் சிறப்பளிப்பதாக இல்லை; அவரது மதிப்பைக் குறைக்கிறது என்றே சொல்லவேண்டும்.

நடுத்தர மக்களின் கீழ்ப்படிகளைச் சார்ந்தவர்களின் தினசரி வாழ்க்கையும், அவர்களுடைய அற்பப் பொருமைகளும், சில்லறை மனத் தாங்கல்களும், வாய்விட்டுக் கூறும விருந்த போதிலும், அவர்கள் உண்மையில் உள்ளாகிவரும் கஷ்டங்களும், அவர்களுக்கு இன்பமூட்டும் எளிய மகிழ்ச்சிகளுமே தாரக் நாத் கங்குளி (1845—1891) எழுதிய **ஸ்வர்ணலதா** (1873) என்னும் நூலின் கதைப் பொருள்கள். உண்மை நிகழ்ச்சிகளை ஒத்த உணர்ச்சி மிக்க பகுதிகள் அந் நூலில் நிறையக் காணப்படுகின்றன. வங்காள மொழியில், வீட்டு நிகழ்ச்சிகளைப் பொருளாகக் கொண்டு, அவ்வாறு எழுதப்பட்ட முதல் நாவல் அதுவே. உண்மையாக வாழ்ந்தவர்களை நேரில் பார்த்தே கதைப் பாத்திரங்களில் பலர் வரையப்பட்டிருக்கின்றனர். அவர் கையாண்ட உத்திகளிலோ, அல்லது அவர் கதை கூறும் நடையிலோ, பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் ஆதிக்கம் சிறிதும் காணப்பட வில்லை. கங்குளி மூன்று கதைகளையும், வேறு இரண்டு நாவல்களையும், எழுதியிருக்கிறார். அவற்றுக்குத் தேவையான விஷயங்கள் எல்லாம் அவருடைய சொந்த வாழ்க்கை அநுபவங்களிலிருந்தே பெரும் பான்மையும் பெறப்பட்டன. அவர் அரசாங்கத்தின் கீழ் வேலை பார்த்துவந்த வைத்தியர்.

ப்ரதாப் சந்திர கோஷ் (காலமானது 1920ல்) இயற்றிய **பங்காதீப்-பராஜய்** (கீழ் வங்காள அதிபரின் தோல்வி; இரண்டு பகுதிகளாக 1869லும் 1884லும் வெளிவந்தது) என்னும் நாவலில் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி இயற்றிய நாவல்களின் ஆதிக்கம் சிறிதுகூடக் காணப்படவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஆங்கில மொழியில் நீண்ட நாவல்கள் எழுதப்பட்டுவந்த காலம். வங்காளி மொழியில் சுயமாக எழுதப்பட்ட அந்த நாவலே அக்கால ஆங்கில நாவல்களை அளவில் ஒத்திருந்தது என்று சொல்லலாம். அதன் கதைப் பொருள் வரலாற்றுப் பகுதியைச் சார்ந்தது. ஜெஸ்ஸோரின் மன்னரான ப்ரதாபாதித்தர் தமது இறுமாப்பாலும், குறைபாடுகளாலும், தமது அரண்மனையில் நிகழ்ந்த வஞ்சகங்களாலும், வீழ்ச்சியுற்றதை அக் கதை கூறுகிறது. அந்த ஆசிரியர் தொல்பொருட் கலையில் தேர்ந்தவர் என்று பெயர் பெற்றவர். ஆசிய சங்கத்தின் நூல்நிலையத் துணைத் தலைவராக இருந்தவர்.

சரித்திர நிகழ்ச்சிகளை மாற்றலாகாது என்று கருதி, அதன் பொருட்டு, அவர் மிகவும் பாடுபட்டார். பதினேழாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலுள்ள சூழ்நிலையையும், அப்போது அங்கங்குள்ள வாழ்க்கையின் உண்மைத் தோற்றத்தையும், கூடியவரை, சீராகத்தெரிந்துகொண்டு, நன்ருகச் சித்திரித்துக் காட்ட வேண்டும் என்ற கருத்தோடு மிக முயன்றவர். கதைப் பாத்திரங்களின் பண்புகள் அவரது கதையில் நன்ருக வெளியிடப்பட் டிருக்கின்றன. ஆயினும், புனைந்துரைக் கதை என்ற முறையில் பார்க்கும்போது, **கீழ் வங்காள அதிபரின் தோல்வி** என்னும் அந்த நூலில் சில குறைகள் காணப்படு கின்றன. அதன் நடை கடுமையாக இருக்கிறது. வர்ணனைகள் மிக நீண்டவையாக இருக்கின்றன; கதையும், அலுப்புத் தட்டும் அளவுக்கு, மெல்ல ஊர்ந்து செல்லுகிறது. மொத்தத் தில், அது அவ்வளவு விருவிருப்பு உடையதாக இல்லை. அதைப் படிப்பதில் இத்தனை கஷ்டங்கள் இருந்தபோதிலும், வாசகர்கள் அதை முற்றும் உதறித் தள்ளிவிடவில்லை.

ரமேஷ் சந்திர டட் (1848-1909) என்பவர் வங்காளத்தில் அல்லாமல் வெளி நாடுகளில் உள்ளவர்களுக்கு ஆர். ஸி. டட் என்ற பெயரால் நன்கு தெரிந்தவர். அவர் இந்திய சிவில் சர்விஸ் அதிகாரத் தொகுதியைச் சேர்ந்தவர். இந்திய தேசியக் காங்கிரஸின் தலைவராகவும் ஒருமுறை இருந்தவர். பின்னர், பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் சொல்லுக்கு இணங்கி, அவர் வரலாற்றுப் புனைந்துரைக் காவியங்களையும், வீட்டு நிகழ்ச்சி களைப் பற்றிய புனைந்துரைக் காவியங்களையும் எழுதத் தொடங்கினர். அவர் எழுதிய முதல் இரண்டு நாவல்களும் போலி-வரலாற்றுப் புனைவியல் காவியங்கள். பங்க-விஜேதா (வங்காளத்தை வெற்றி கொண்டவர், 1874) என்னும் நூல் நம்மை அக்பர் காலத்துக்கு அழைத்துச் செல்லுகிறது. **மாதவீ கங்கண்** (முல்லைக் கொடி வளையல், 1877) என்பது அவ்வாறே நம்மை ஷாஜஹானின் காலத்தைக் காணச் செய்கிறது. அடுத்த இரண்டு நாவல்களும் உண்மையான வரலாற்று நாவல்கள். **மஹாராஷ்ட்ர ஜீவன் ப்ரபாத்** (மகா ராஷ்டிரர்களின் வாழ்க்கையின் உதயம், 1878) என்பது ஔரங்கசீபுக்கும் சிவாஜிக்கும் நேர்ந்த போர்களையும், இந்தியாவில் மராட்டியர்கள் வல்லரசாகத் தோன்றி வெளிப் பட்டதையும், கூறுகிறது. **ராஜ்புத் ஜீவன் ஸந்த்யா** (இராஜ புத்திரர்களின் வாழ்க்கையின் அஸ்தமனம், 1879) என்பது ஜிஹாங்கீர் ஆட்சிபுரிந்த காலத்தில், இரஜபுத்திர வீரர்களின் பேராண்மையும், போர் முஸ்தீப்பும், தேய்ந்து குறைந்து

போனதை விவரமாகக் கூறுகிறது. அந்த நான்கு நாவல்களும், இரண்டாம் பதிப்பில், ஒரே புத்தகமாக, **சதவர்ஷ** (நூறு ஆண்டுகள், 1879) என்னும் தலைப்போடு, வெளிவந்தன. ஒருவரை ஒருவர் அடுத்து வந்த நான்கு மொகலாயச் சக்கரவர்த்திகளின் ஆட்சிக் காலமாகிய நூறு ஆண்டுகளில் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளை அந்தக் கதைகள் கூறுவதால், அதற்கு அப்பெயர் இடப்பட்டது. **பங்க விஜேதா** என்னும் நூலில் நிகழ்ச்சிகளும், கதைப் பாத்திரங்களும், மிகுந்தும் நெருங்கியும் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் சில, ஆங்கிலக் கதைகளை அடிப்படையில் கொண்டு எழுந்தவை என்பதை அவரால் முற்றும் மறைக்க முடியவில்லை. **மாதவீ கங்கண்** என்னும் நூலின் கதை, டென்னிஸன் எழுதிய **ஈனுக் ஆர்டன்** என்னும் கதையிலிருந்து ஓரளவு எடுக்கப்பட்டது. அக் கதையில் கையாளப்பட்டுள்ள உத்திகளிலும் நடையிலும், அவர் இயற்றிய முந்திய நூலைவிட, அது மிகத் திருத்தம் பெற்றுக் காண்கிறது. **ஜீவன் ப்ரபாத்** என்பது அதைவிட இன்னும் நன்றாக எழுதப்பட்ட கதை. டட் சித்திரித்திருக்கும் ஔரங்கசிப்பு **இராஜ் சிம்ஹ** என்னும் நூலில் சாட்டர்ஜி சித்திரித்திருக்கும் ஔரங்கசீப்பைக் காட்டிலும் நன்றாக வரையப்பட்டிருக்கிறார், தாய் நாட்டின் மீது ஆசிரியருக்கு உள்ள பற்று அந் நூலில் மிகத் தெளிவாக வெளியிடப்பட்டுக் காண்கிறது. அவரது **ஜீவன் ஸந்த்யா** என்னும் நூலில் சரித்திரம் மேலோங்கி நிற்கிறது, கதைப் பகுதி கைதாழ்ந்து போய்விட்டது. நிகழ்ச்சிகளை, ஒன்றின் மேல் ஒன்றாக, நெருக்கமாக, அடுக்கியிருப்பதும், கதையின் நடையும் போக்கும் உயர்ந்தும் விரைந்தும் செல்வதும், புனைந்துரைக் கதை என்னும் முறையில், அதன் சுவையைக் குறைத்துவிட்டன.

டட் எழுதிய கடைசி இரண்டு நாவல்களும் அமைதியான சூழ்நிலையை உடையவை. இயற்கை அழகு நிரம்பிய புனைவியல் கதைகளாக அமைந்தவை. மேற்கு வங்காளத்து நாட்டுப்புறங்களிலும் நகரங்களிலும் வாழும் நடுத்தர மக்களின் கீழ்ப்படியைச் சேர்ந்தவர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிப்பவை. அந்தப் பிரதேசத்தில் ஒரு மாவட்ட அதிகாரியாக டட் சிலகாலம் வேலை பார்த்துவந்தார். தாம் நேரில் அநுபவித்த அநுபவங்களிலிருந்து தமக்கு வேண்டிய கதைப்பொருளை அவர் எடுத்துக் கையாண்டிருக்கிறார் என்பது தெரிகிறது. ரெவரண்டு லால் பிஹாரி டே எழுதிய **பெங்கால் பெசன்ட் லைப்** (வங்காளி விவசாயிகளின் வாழ்க்கை; 1874ல் லண்டனில் வெளிவந்தது) என்னும் நூலில் அந்தப் பிரதேசத்தில் வாழும் விவசாயக் குடும்பங்களின் வாழ்க்கை, உண்மையில் உள்ள

படியே, சித்திரித்துக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது. ஸம்ஸார் (குடும்பம், 1886)[1] என்னும் நூலில் கைம்பெண்களின் மறுமணத்தை டட் அச்சமின்றி ஆதரித்திருக்கிறார். அவரது மனநிலை சாட்டர்ஜியின் மனநிலையிலிருந்து எவ்வளவு மாறு பட்டதாக உள்ளது என்பதை இது நன்கு காட்டுகிறது. அது நன்றாக எழுதப்பட்ட நாவல். மக்களால் விரும்பிப் படிக்கப் பட்டது. ஆகவே, விஷ வ்ருக்ஷம் என்னும் நூலைச் சாட்டர்ஜி எழுதிய காலத்துக்குப் பின், வாசகர்களின் மனப்பான்மை எவ்வளவு முன்னேற்றம் அடைந்திருந்தது என்பது அதன் மூலம் நன்கு தெரிகிறது. ஸமாஜ் (கழகம், 1894) என்பது அதே கதையில் வரும் முக்கியப் பாத்திரங்களின் பிற்கால வாழ்க்கையைத் தொடர்ந்து கூறுகிறது.

ஆர். ஸி. டட், ரிக் வேதம் முழுவதையும் வங்காளி உரை நடையில் மொழிபெயர்த்தார் (1885-1887). ம்யூர் என்பவர் ஸான்ஸ்கிருட் டெக்ஸ்ட்ஸ் (வடமொழி மூல நூல்கள்) என்னும் நூலில் செய்திருப்பது போலவே, முக்கியமான மத நூல்களை, அவற்றின் மொழிபெயர்ப்புக்களோடு தொகுத்து, வெளி யிட்டார். இத் தொகுப்புக்கள் இரண்டு புத்தகங்களாக (1895-1896) வெளிவந்தன. ராமாயணம், மஹாபாரதம், ஆகியவற்றின் கதைகளை அவர் சுருக்கி, ஆங்கிலத்தில் கவிதை வடிவத்தில் வெளியிட்டதும் பலரும் அறிந்தது. அதைப் போலவே, அவர் வங்காளி இலக்கிய வரலாற்றைச் சுருக்க மாகக் கூறிய தி லிட்டெரச்சர் ஆப் பெங்கால் (வங்காளி நாட்டின் இலக்கியம்; 1887) என்பதும் பலரும் அறிந்தது. அவர் இரண்டு புத்தகங்களாக இயற்றிய ஸிவிலிஸேஷன் இன் இன்டியா (இந்திய நாட்டு நாகரிகம்) என்பது நமது நாட்டுப் பண்பாட்டின் வரலாற்றை நல்ல முறையில் ஆராய்ந்து வெளியிடும் நூல்.

வங்காளி நாட்டின் இலக்கிய சரிதத்தைக் கூறுவதிலும், அதன் பண்பாட்டுச் சரிதத்தை விளக்குவதிலும், ஓரளவு இந்திய நாட்டின் அரசியல் வரலாற்றைக் கூறுவதிலும் கூட; டட் நல்ல தொண்டு புரிந்திருக்கிறார். அவர் மிகச் சுறுசுறுப் புள்ளவர். நமது நாடு உருவாகிவரும் காலத்தில், நம் நாட்டை இணைத்து ஒன்றாக அமைப்பதில் அவர் கொண்டுள்ள பங்கு பெரிது.

---

1. அதன் ஆசிரியரே லேக் ஆப் பாம்ஸ் (பனை சூழ்ந்த ஏரி; 1902ல் லண்டனில் வெளிவந்தது) என்னும் பெயரால், அதை மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டார்.

பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி இயற்றிய நாவல்களில் சில, துன்பியல் கதைகளாக முடிந்தது பொது வாசகர்களுக்குப் பிடிக்கவில்லை. சிறு வயது கடந்து வாலிபப் பருவம் அடைந்து வருபவர்களும், வீட்டுப் பெண்மணிகளும், மகிழ்ச்சியாகவோ அல்லது குடும்பம் முழுதும் ஒன்றாகக் கூடிக் களிப்போடு விழாவைக் கொண்டாடுவதாகவோ, முடியும் கதைகளையே படிப்பது வழக்கமாயிருந்தது. ஆகவே, தாமோதர் முக்கர்ஜி (1853—1907) என்பவர் முதன்முதலாக இயற்றிய **ம்ருண்மயீ** (1874) என்னும் நாவலில் சாட்டர்ஜி இயற்றிய துன்பியல் கதைகளில் எல்லாம் தலைசிறந்ததான **கபாலகுண்டலா** என்னும் கதையை மகிழ்ச்சியளிக்கும் முறையில் முடியச் செய்தது. அவரது **நவாப் நந்தினி** (நவாபின் மகள்) என்னும் நூலில் சாட்டர்ஜி இயற்றிய **துர்கேச் நந்தினியின்** கதையில் தலைவியாக வரும் அயேஷாவின் கதையை, மக்கள் ஒப்பும் முறையில் மகிழ்ச்சியாக முடியும்படி கொண்டு நிறுத்தியிருக்கிறார். ஸ்காட் எழுதிய **தி ப்ரைட் ஆப் லாம்மெர்மோர்** என்னும் புனைந்துரைக் காவியத்தைத் தழுவி, **கமல்குமாரி** என்னும் நூலையும், வில்க்கி காலின்ஸ் இயற்றிய **ஏ வுமன் இன் வொய்ட்** என்னும் நாவலைத் தழுவி, **சுக்லவஸனா ஸுந்தரி** என்னும் நாவலையும், வெற்றிகரமாக முக்கர்ஜி இயற்றினார். இவற்றைத் தவிர, அவர் சுயமாக ஒரு டஜன் நாவல்களுக்குமேல் எழுதியிருக்கிறார். மயிர்க்குச்செறியும் அற்புத நிகழ்ச்சிகளும், நேர்முகமாக அறிவுரை கூறுவதும், அவருடைய நாவல்களின் முக்கியப் பண்புகள்.

புதிதாகக் கற்பனை செய்து எழுதுவதைவிட வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட புனைந்துரைக் கதைகளை எழுதுவது எளிதானது. ஆகவே, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பின் பகுதியில் வாழ்ந்த நாவல்-ஆசிரியர்களின் மனம் 'வரலாற்று' நாவலை எழுதுவதையே நாடிச் சென்றது. ஆனால், அவை, பலகாலும், வரலாறும் அல்ல; நாவலும் அல்ல, என்ற நிலையில் இருந்தன. ஆயினும், இடைஇடையே எழுதப்பட்ட சில நூல்கள் ஒரு காலத்தை ஒட்டியோ, அல்லது ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பற்றியோ, எழுதப்பட்ட வரலாற்று நூலைவிடச் சிறந்த முறையில் வரலாற்று நூல்களாக இருந்தன. அவற்றுள் ஒன்று. ஹாரான் சந்திர ராஹா எழுதிய **ரணசண்டி** என்பது (1876). அதில் கூறப்பட்டுள்ள கதை அஸ்ஸாம் மாநிலத்தை ஒட்டி, வங்காளத்துக் கிழக்கு மூலையில் உள்ள கச்சார் மாவட்டத்தில் மரபாக வழங்கிவந்த வரலாற்றைச் சார்ந்தது. கச்சார் மாவட்டத்தின் கடைசி அரசனாக ஆட்சி புரிந்த கோவிந்த சந்திர நாராயணர் என்பவரிடம் தமது சிறுவயதில்,

பணியாளாக இருந்த ஒரு கிழ நாவிதர் சொல்ல, அவர் அக் கதையைக் கேட்டிருந்தார். அந்த அரசன் மறைந்த பின், அவனது விதவையின் ஏஜெண்டாக இருந்து, அவளுடைய அலுவல்களை எல்லாம் மேற் பார்த்துவந்த ஒரு கிழ அதிகாரியிடமிருந்தும் அவர் அந்தக் கதையைக் கேட்டிருந்தார்.

இரவிந்திரரின் தமக்கையான சுவர்ண குமாரி தேவி (1855—1932) என்பவர் வங்காள நாட்டிலே பல துறைகளிலும் தேர்ந்தவர்; பல கலைகளைக் கற்றவர்; இலக்கியம் எழுதுவதில் வல்லவர். தொடர்ந்து அரை நூற்றாண்டுக் காலம் போல், அவர் இலக்கியத் துறையில் நாவல்கள், சிறுகதைகள், கவிதை, நாடகம், ஆகிய பல நூல்களையும், தட்டுத் தடங்கலின்றி, எழுதிவந்தார். அவர் முதன் முதலாக எழுதிய நாவல் **தீப் நிர்வாண்** (விளக்கின் அணைவு, 1876) என்பது. பலரும் அறிந்த பிரிதிவிராஜனைப் பற்றிய வரலாற்றுக் கதையை அது கதைப் பொருளாக உடையது. அடுத்த இரண்டு நூல்கள் **சின்ன முகுள்** (கொய்த மலர், 1879) என்னும் நாவலும், **மாலதி** (1879) என்னும் நீண்ட கதையும். அவை தங்கை தமக்கைகளுக்கு இடையே உள்ள அன்பைக் கதைப் பொருளாக உடையவை. அவர் பின்னர் எழுதிய நாவல்களில் **ஸ்நேஹலதா** (1892) என்பது பலவகையிலும் பாராட்டத் தக்கது. கல்கத்தாவில் வாழ்ந்து வந்த நடுத்தர மக்கட் சமுதாயத்தில் முற்போக்கான கருத்துக்களை உடையவர்களுக்கு ஏற்படும் பிரச்சினைகளில் சில, முதன் முதலாக, அதில் காணப் படுகின்றன. தமது உடன்பிறந்தார்கள் 1877ல் தொடங்கிய **பாரதி** என்னும் மாதப் பத்திரிகையை சுவர்ண குமாரி தேவி சில ஆண்டுக் காலம் ஆசிரியையாக இருந்து, வெற்றிகரமாக நடத்திவந்தார்.

அக்காலத்தில் புனைந்துரைக் கதைகளை எழுதி வந்தவர்களுள் சிவநாத சாஸ்திரி (1847—1919), ச்ரீஷ் சந்திர மஜூம்தார் (1908ல் காலமானார்), என்னும் இருவருடைய பெயரை முக்கியமாகக் குறிப்பிடவேண்டும். முந்தியவர் எழுதிய **மேஜபௌ** (இரண்டாவது மருமகள், 1879), ஜுகாந்தர் (யுகத்தின் முடிவு, 1895) என்பவை இரண்டும் அவற்றின் ஒவ்வொரு பகுதியும் நன்ருகப் பொருந்தி அமைந்த நாவல்களாக இல்லாமல் இருக்கலாம்; ஆயினும், பண்டைப் பழக்க ஒழுக்கங்களைப் பின்பற்றிவந்த குடும்பத்தினர்கள் ஆங்கிலக் கல்வியைக் கண்டு அஞ்சிய காலத்தில், பொது மக்களின் இல்லங்களிலும், சமூக வாழ்க்கையிலும், காணப் பட்ட நடையுடை பாவனைகளைப் பற்றிய சித்திரங்களை அவை நன்ருக வரைந்து காட்டுகின்றன. அக்கால நிகழ்ச்சிகள் இப்

பொழுதும் நமக்குச் சுவையாக உள்ளன. மஜூம்தார் எழுதிய புனைவியல் கதைகளாகிய **சக்தி கானன்** (1877), **பல்ஜானி** (1894), **விச்வநாத்** (1896), என்பவை நூறு, இருநூறு, ஆண்டுகளுக்கு முன்னால், கிராம வாழ்க்கையில் நாள்தோறும் காணப்பட்ட காட்சிகளை மிக நன்ருகப் பளிச்சென்று சித்திரித்துக் காட்டுகின்றன. அவற்றின் சுவைக்கும் குறைவில்லை. இயற்கையின் அழகை ஆழப் புகுந்து காண்பதிலும், மேன்மையான பண்புகளையுடைய புனைவியல் நிகழ்ச்சிகளால் அமைக்கப்பட்ட பின்னணியை அழகுற விளக்கிச் சித்திரிப்பதிலும், அவருக்கு இருந்த அரிய திறமையை இந் நூல்களில் நன்கு காண்கிறோம்.

நாகேந்திர குப்தர் (1856—1940), என்பவர், பின்னர், சிறந்த பத்திரிகை-ஆசிரியராகப் புகழ் பெற்றார். தமது இலக்கியத் துறை வாழ்க்கையை அவர், 1883ல், ஒரு நாவலாசிரியராகத் தொடங்கினார். அவர் எழுதிய முதல் புனைவியல் நாவல் **பர்வத வாஸினீ** என்பது. அவரது அடுத்த நாவல் **லீலா** (1885) என்பது விட்டு வாழ்க்கையைப் பற்றி நன்ருக எழுதப்பட்டுள்ளது. குப்தர் காலமாவதற்குச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்வரை, அவர் நாவல்களைத் தொடர்ந்து எழுதிவந்தார். இவை பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி காட்டிய புனைவியல் கதை முறையைப் பின்பற்றுகின்றன. இவற்றில் எல்லாம் நாடகப் பண்பே சற்று மேலோங்கி நிற்கிறது. குப்தர் சில சிறு கதைகளையும் எழுதினார். அவற்றுள் சில என்றென்றும் மதிக்கப் பட்டுவரும்.

இந்த்ரநாத் பானர்ஜி (1849—1911) என்பவர் பல பாடல்களையும், சொற்சித்திரங்களையும், கதைகளையும், ஒரு நாவலையும், எழுதியிருக்கிறார். அவை எல்லாம் குறைகளைப் புரளி செய்து கூறுபவையாக உள்ளன. ஒரு காலத்தில், அவற்றைப் பலரும் விரும்பிப் படித்தார்கள், பாராட்டினார்கள். அவை நன்ருக எழுதப்பட்டவை என்பது இதற்கு ஒரு காரணம். அக்காலத்தில் தலைதூக்கிய முற்போக்குக்கு எதிராக, அந்த ஆசிரியர் பண்டைப் பழக்க வழக்கங்களை ஆதரித்துவந்த மனப்பான்மை உடையவராக இருந்தது மற்றொரு காரணம். ஆனால் இந்நாளில் அவற்றைப் பார்க்கும்போது, அவருடைய புரளி நடைக்கும், சாதுரியப் பேச்சுக்கும், முக்கிய உறுப்புக்களாக இருந்த கிராமியத் தன்மையும், பச்சை பச்சையாகக் கூறும் முறையும், இலக்கியச் சுவையுடைய வாசகர்களால் தாங்க முடியாதவை என்று தோன்றுகிறது. ஆகையால், இப்போது பானர்ஜி பலரும் மறந்துவிட்ட ஓர் ஆசிரியர் ஆகிவிட்டார். ஆயி

னும், அவருடைய நூல்களில் சிலவேனும் மறக்கத் தக்கவை அல்ல. பானர்ஜி எழுதிய **க்ஷுதிராம்** (1874) என்னும் பெயருடைய புரளி-நாவல் முன்னேற்றம் அடைந்துவரும் சமூகத்தை எதிர்த்துக் குறைகூறும் ஒரு மரபைத் தொடங்கிவைத்தது. அதைப் பார்த்துப் பத்திரிகை எழுத்தாளர்களில் ஒருபகுதியினர் அம் முறையைப் பின்பற்றினார்கள். **பாரத்-உத்தார்** (இந்தியாவின் விடுதலை, 1877) என்னும் காவியம் ஐந்து காண்டங்களாக அமைந்தது. புரளிக் காவியம் என்று பார்க்கும்போது, அது மற்றவைகளைக் காட்டிலும் சிறந்தது என்றே கூற வேண்டும்.

முன்னேக்கிச் செல்லும் சமூகத்தைத் தடுக்கும் பின்னேக்கான பண்டைக்காலப் பழக்க வழக்கங்களை ஆதரித்து வந்த பத்திரிகைகளில் **பங்கவாஸீ** என்பது பலரும் விரும்பிப் படித்த பத்திரிகை. அதன் ஆசிரியர் ஜோகேந்திர சந்திர பஸு (1857—1894). இந்திரநாத் பானர்ஜியைத் தலைவராகக் கொண்ட இலக்கியக் குழுவில் அவரும் ஒரு முக்கிய உறுப்பினராக இருந்தார். ஐந்தாறு புரளி-நாவல்களையும் கதைகளையும் அவர் இயற்றியிருக்கிறார். அவற்றுள் மிகப் புகழ் பெற்றது **மடேல் பகினி** (மாதிரிகைச் சகோதரி, 1886—1888) என்பது. அறிவுத் துறையிலும் பண்பாட்டுத் துறையிலும் முன்னணியில் விளங்கிய மிகச் சிறந்த குடும்பம் ஒன்றைப் பற்றி அவதூறாகப் புரளி செய்து எழுதிய கதை அது. பஸுவின் சிறந்த நூல் **ராஜலக்ஷ்மி** (1886-1902) என்பது. வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட நாவல்களில் எல்லாம் அதுவே அளவில் பெரியது. அதன் கதை ஓரளவு ஹ்யூகோ எழுதிய **லா மிஸெரப்ளே** என்னும் நூலையும், ஓரளவு காதில் விழுந்த செய்திகளையும், ஓரளவு உண்மை நிகழ்ச்சிகளையும், அடிப்படையாகக் கொண்டது. அந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில், வங்காள நாட்டிலும், அதற்கு வெளியிலும், வாழ்ந்த மக்களின் வாழ்க்கையையும் நடைஉடை பாவனைகளையும், நற்பண்புகள் பளிச்சென்று தோன்றுமாறு, நன்றாகச் சித்திரித்திருக்கிறார். சில சிறிய கதைப் பாத்திரங்கள் உண்மை வாழ்க்கையில் நேரில் பார்த்துச் சித்திரிக்கப்பட்டவை. அப் பாத்திரங்களை அவர் சற்றே புரளி செய்து வரைந்திருப்பதால், அவர்களைப் பற்றிப் படிப்பது சுவையாக இருக்கிறது. பஸுவின் மற்ற நூல்களைப் போலவே அதுவும் சொல்லடுக்கு மிக்கது. அதில் நீண்ட வர்ணனைகள் பல உள்ளன. கதைப் போக்கை விட்டு விலகி, மனத்தை அலுப்படையச் செய்யும் இடங்களும் பல உள்ளன. ஆயினும், மொத்தத்தில், நாவல் படிப்பதற்கு நன்றாகவே இருக்கிறது.

த்ரைலோக்யநாத் (1847-1919) என்பவர் சுவையான கதைகள் சிலவற்றை எழுதியிருக்கிறார். கதைப் பாத்திரங்களின்மீது அவருக்குள்ள அன்பும், அவரது நடையிலுள்ள நகைச்சுவையும், அவருக்குள்ள அரிய பண்புகள். நாடோடிக் கதைகளின் முறையையும், அவற்றில் காணும் உத்திகளையும், அவர் கையாண்டிருக்கிறார். கங்காவதி என்னும் கதை நான்கு அடிகளையுடைய குழந்தைப் பாடல் ஒன்றைப் பொதிந்து அழகாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ஆலிஸ் இன் ஒண்டர்லான்ட் என்னும் நூல் எழுதப்பட்டுள்ள முறையைத் தழுவியே அவ் ஆசிரியர் அதை எழுதினார். இந்த நாவலில் உண்மையும் கற்பனையும், இரங்கத் தக்கவையும், கோரமானவையும், ஒன்றாகக் கலந்து, கலை முறையில், நன்கு இணைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இது சிறுவருக்கும் முதியோருக்கும் சுவைபட எழுதியது. முட்டாள்தனமானவையும், தீமையே விளைவிப்பவையுமான, பிற்போக்கான, ஆசார முறைகளை இது இலேசாகப் புரளி செய்கிறது. இந்தப் போக்கினால் கதையில் ஒரு விருவிருப்பு உண்டாகிறது. முக்தா மாலா (முத்துமாலை; இது புத்தக வடிவில் 1901-ல் வெளிவந்தது) என்னும் நூலில் அடங்கிய கதைகளை வங்காளி இலக்கியத்தில் தோன்றிய புதிய அரபிக் கதைகள் என்று கூறலாம். அந்த விசித்திரமான புரளிக் கதைகளின் கதைத் தலைவனை டமருதர் என்பவர் ஓர் அற்புதமான இலக்கியப் படைப்பு. அந்தக் கதைகள் எல்லாம், அவற்றின் ஆசிரியர் இறந்த பின்பு, டமரு சரித் (டமருவின் வாழ்க்கை; இது புத்தக வடிவில் 1923ல் வெளிவந்தது) என்னும் பெயரால் வெளிவந்தன. டமரு என்னும் இலக்கியப் படைப்பை 'டான் க்விக்ஸாட்' என்னும் நூலோடும், 'கை லுங்' என்னும் நூலோடும், நன்கு ஒப்பிடலாம். பங்க வாஸீ என்னும் பத்திரிகையின் ஆசிரியக் குழுவினரைச் சுற்றி அமைந்த இலக்கிய-வட்டத்தினர்கள் அனைவரிலும் முக்கர்ஜியே தலைசிறந்த எழுத்தாளர்.

20.

நாடக மேடை

தனியார் வீட்டு நாடகமேடைகளில் முன்னல் நடித்து அநுபவம் பெற்றிருந்த ஆமெச்சூர் குழுவினர் சிலரே பொது நாடக மேடையைத் தொடங்கி வைத்தார்கள். அவ்வாறு அதைத் தொடங்கிய நாள் ஒரு தேசியத் திருவிழாவைப் போல் குதூகலமாகக் கொண்டாடப்பட்டது. முதன் முதலாக அவ்வாறு தொடங்கிய பொது-நாடகக் குழுவுக்கு 'நாஷனல் தியேட்டர்' (தேசிய நாடகமேடை) என்னும் பெயர் இடப் பட்டது. அப்பொழுதும்கூட, நிலையான ஒரு பொது-நாடக மேடை கட்டப்படவில்லை. அந்தக் குழுவினர் நடித்த நாட கங்கள் கல்கத்தாவில் புகழ்பெற்ற சில பெரிய மேன்மக்கள் வாழ்ந்த மாளிகைகளில் உள்ள பெரிய மண்டபங்களிலோ, அல்லது முற்றங்களிலோ, நடத்தப்பட்டன. நாஷனல் தியேட் டரில் ('பின்னர் இது க்ரேட் நாஷனல் தியேட்டர்' என்னும் பெயர் சூட்டப்பெற்றது.) டிசம்பர் மாதத்தில், **நீல் தர்ப்பண்** என்னும் நாடகமும், தீனபந்து மித்திரர் எழுதிய வேறு சில நாடகங்களும், முதன் முதலில் நடிக்கப்பட்டன. அது மிகவும் வெற்றிகரமாகத் தொடங்கிற்று.

தனக்குச் சொந்தமான கட்டிடத்தில் ஒரு நிலையான நாடக மேடையைப் பெற்ற முதல் பொது நாடகமேடைக் குழு 'தி பெங்கால் தியேட்டர்' (வங்காள நாடக மேடை) என்பதே. நாடகப் பாத்திரங்களாக நடிப்பதற்கு, நடிகைகளை முதன் முதலில் அமர்த்தியதும் அதுவே. அதற்கு முன்னல் எல்லாம், நாடக மேடையில் வரும் பெண்-கதைப் பாத்திரங் களாக ஆண்பால் நடிகர்களே நடித்து வந்தார்கள். பெங் கால் தியேட்டர் என்னும் குழுவுக்கு வேண்டிய பங்கு முதலைப் பதினெட்டு வாலிபர்கள், ஆளுக்கு ஆயிரம் ரூபாய் போட்டு, உதவினார்கள். அது தொடங்குவதற்குக் காரணமாக இருந் தவர் சரத் சந்திர கோஷ் என்பவர். அவரே அதன் முதல் ஊதியமில்லாச் செயலாளரும்கூட. அவர் புதிய கருத்துக்களைக் கொண்டவர்; இளம் பிராயத்தினர்; செல்வம் மிக்கவர். நாஷ னல் தியேட்டர் தீனபந்து மித்திரரின் நாடகங்களையே முதன் முதலாக நடிக்கத் தொடங்கிற்று. அவற்றில் கேலியும் விளை யாட்டும் அதிகம். ஆகையால், பளபளப்பான ஆடை அணி களும், அதிகச் செலவு பிடிக்கும் நாடக அலங்காரங்களும், அவற்றுக்குத் தேவை இல்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் ஆறுவது பத்தாண்டின் கடைசிப் பகுதியில், பைக்பரா

மன்னர்ச் சகோதரர்களின் சொந்த நாடகமேடையில், முன்னர் ரத்னவளி, சர்மிஷ்டா, என்னும் நாடகங்கள் ஆரவாரத் தோடும், சிறப்போடும், நடிக்கப்பட்டன, அந்தச் சீரையும் சிறப்பையும் ஒற்றியே பெங்கால் தியேட்டர் நன்ருக அமைக்கப் பட்டது. அக் குழுவினர் 1873ல் ஆகஸ்டு மாதத்தில், சர் மிஷ்டா என்னும் நாடகத்தை முதன் முதலாக நடித்தார்கள். அதன் பின்னர் ரத்னவளியும், டட்டும், தர்க்க ரத்னரும், இயற்றிய நாடகங்களும், அங்கு நடிக்கப்பட்டன.

1874ன் தொடக்கம் முதலே, பொது நாடகமேடை அவ்வப்போது மக்கள் விரும்பிப் படித்து வந்த மிகச் சிறந்த இலக்கிய நூல்களை நாடகமாக அமைத்து நடிப்பதில் கவனம் செலுத்தத் தொடங்கிற்று. அவற்றுள் முக்கியமானவை பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியும், ரமேஷ் சந்த்ர டட்டும், முதலில் இயற்றிய புனைவியல் கதைகள். அவ்வாறே மைக்கேல் மதுசூதன் டட், ஹேம் சந்த்ர பானர்ஜி, நவின் சந்த்ர ஸேன், ஆகியோரின் 'இதிகாஸங்களையும்' கதைக் காவியங்களையும், நடித்தனர். கீழ்த்தரமான நாடகங்களிலும் கதைகளிலும் விருப்பமுள்ள வர்களுக்கு ஏற்ற நாடகங்களையும் அவர்கள் நடிக்கத் தவற வில்லை. ஊமை நாடகங்கள், நையாண்டி நாடகங்கள்; நகைச் சுவை நாடகங்கள், (அவற்றில் சில அக்காலத்தில் உள்ள அவதூருன நிகழ்ச்சிகளையும், மக்களின் மனத்தைக் கவரும் வழக்குகளையும், வெட்ட வெளிச்சமாகச் சித்தி ரித்தன) ஆகியவைகளையே, உயர்ந்த கருத்துள்ள நாடகங் களைக் காட்டிலும் மிகுதியாக, மக்கள் பார்க்க விரும்பினுர்கள். 1875ன் நடுப் பகுதி வாக்கில், புதுவகையான நவின-அற்புத நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்ட நாடகங்கள் உபேந்த்ர நாத் தாஸ் என்பவரால் (1848-1895) வங்காளி நாடகமேடையில் முதலில் நடிக்கப்படத் தொடங்கின. 1875 ஆகஸ்டு மாதத்தில் கிரேட் நாஷனல் தியேட்டரின் இயக்குநராக தாஸ் அமர்ந் தார். முக்கியமாக அவர் செய்த காரியங்களாலேயே வங்காளி நாடக மேடையின்மீது அரசாங்கத்துக்கும் போலீசுக்கும் அதிருப்தியும் கோபமும் உண்டாயின. வேல்ஸ் இளவரசர் (பின்னர் ஏழாம் எட்வர்ட் மன்னர்) 1875ம் ஆண்டின் இறுதி வாக்கில் கல்கத்தாவுக்கு வந்தார். ஒரு வங்காளியின் வீட்டுக் குச் சென்று, வங்காளிகள் எப்படி வாழ்கிருர்கள் என்பதைக் காணவேண்டும் என்று அவ் இளவரசர் விரும்பினுர். ஆனால், அயல்-நாட்டினர் ஒருவரையும் (அவர் இந்திய நாட்டின் சக்கரவர்த்தியின் அடுத்த வாரிசாக இருந் தாலும் கூட) தங்கள் வீட்டின் உட்பகுதிகளுக்கு வரவிட நற்குடியிற் பிறந்த வங்காளிச் சீமான் ஒருவரும் இணங்க

வில்லை, அப்போது, நாட்டுப் புறத்திலிருந்து வந்து கல்கத்தா உயர்நீதி மன்றத்தில் வழக்கறிஞராக அமர்ந்து, முன்னேறி, இளைய-அரசாங்க வழக்கறிஞராகவும் பிரதேசச் சட்டசபையின் உறுப்பினராகவும் நியமிக்கப்பட்டிருந்த பார்ப்பனச் சீமான் ஒருவர் மேலதிகாரிகளுக்கு நன்ருகத் தெரிந்தவர். அரசாங்கத்தாரின் நல்லெண்ணத்தை மேலும் பெறுவதற்கு ஏற்ற அந்த வாய்ப்பை அவர் பயன்படுத்திக் கொண்டார். தம்முடைய வீட்டின் அந்தப்புரப் பகுதிக்கு அவ் இளவரசரை அழைத்துச் சென்ருர். வங்காளி ஒருவரின் வீட்டில் பெண்கள் வாழும் அந்தப்புரப் பகுதிக்கு அயலார் வரவிடப்பட்டது இதுவே முதல் முறை.

கல்கத்தா மேன்மக்கள் சமூகத்தின் இடையே இது ஒரு பரபரப்பை உண்டாக்கிற்று. அவர்கள் அனைவரும் அதைக் குறைகூறி வசைமாரி பொழிந்தார்கள். நாட்டுப் புறத்திலிருந்து வந்த ஒருவன் கல்கத்தாவில் அரசாங்கத்தின் ஆதரவைப் பெற்று, வங்காளச் சமூகத்தின் மேன்மிகு பதவிக்கு உயர்த்தப்படுவதற்குக் காரணமாக இருந்த இந்தச் சாமர்த்தியச் செயலைப் பற்றி, ஹேம சந்த்ர பானர்ஜி புரளி செய்து எழுதிய வசைக் கவிதை மிக அழகாக அமைந்திருந்தது. ஆனல், அந்தச் சீமானுக்கு அரசாங்கம் ஆதரவாக இருந்ததால், அந்நாட்டு மக்கள் அவரைச்சாதியில் சேர்க்காமல் ஒதுக்கி வைப்பார்கள் என்னும் அச்ச நிலை ஏற்படவில்லை. ஆனல், எதிர்பாராத இடத்திலிருந்து அவருக்குக் கிடைத்த தண்டனையை அவரால் தப்ப முடியவில்லை. 1876ல் பிப்ரவரி மாதம் 29ம் தேதியன்று, அவருடைய நடத்தையை மட்டின்றியும், அவதூருகவும், குறைகூறிய நாடகம் ஒன்று கிரேட் நாஷனல் தியேட்டரில் நடிக்கப்பட்டது, அது, மேலும் நடிக்கப்படாமல், உடனேயே போலீஸாரால் அடக்கப்பட்டது. ஆனல், அது, மறுபடியும், மார்ச்சு மாதம் 3ம் தேதியன்று, வேருெரு பெயரால் நடிக்கப்பட்டது. உடனே அரசாங்கம் ஓர் அவசரச் சட்டத்தை வெளியிடவேண்டியிருந்தது. அதன் பின், முறைப்படி ஒரு சட்டமும் நிறைவேற்றப்பட்டது. அவதூருகவும், மானக்கேடாகவும், அரசுப் பகையாகவும், ஆபாசமாகவும், உள்ள நாடகமேடைக் காட்சிகளையும் நாடகங்களையும் நடத்தவோ காட்டவோ கூடாது என்று தடை செய்வதற்கு உரிய அதிகாரத்தை அச் சட்டம் மாகாண நிர்வாகத்தாருக்கு அளித்தது. உபேந்திர நாத் தாஸின் ஸுரேந்திர விநோதினி (1875ல் ஆகஸ்டு மாதம் 18ம் தேதியன்று முதன் முதலாகப் பெங்கால் தியேட்டரில் நடிக்கப்பட்டது) என்னும் நாடகம் ஆபாசத் தன்மை உடையது என்று கீழ்த்தர நீதி

மன்றத்தால் தீர்ப்புச் சொல்லப்பட்டது. ஆனால் உயர்தரநீதி மன்றத்துக்கு அப்பீல் செய்தபோது, அத் தீர்ப்பு மாற்றப் பட்டது.

பொது நாடகமேடை தொடங்கிய காலம் முதலே அங்கு நடிப்பதற்கு ஏற்ற நாடக நூல்களை இயற்றுவதற்கு இரண்டு தூண்டுகோல்கள் இருந்தன. அவ் இரண்டும் ஒத்த அளவுள்ளவை. அறிவுரை புகட்ட வேண்டும் என்பது ஒரு தூண்டுகோல். அதற்கு அப்போது அரசியலிலும் கருத்துச் சென்றது. 'தேசிய' ஆர்வம், அதாவது இந்தியநாடு, அடிமைப்பட்டுத் தளையுண்டு கிடக்கிறது என்னும் தீவிரமான உணர்ச்சி, கல்வி கற்ற வங்காள மக்களின் மனத்தில் கிளர்ந்து எழுந்தது. இந்த உணர்ச்சி 1873ல் பொது நாடகமேடை நிலைபெற்ற பின் இயற்றப்பட்ட பல நாடகங்களில்—அவை உயர்ந்த நோக்கங்களை உடையவையாயினும், நகைச்சுவை உடையவை யாயினும், இசைப்பாடல் நிரம்பியவையாயினும். —வெளிப்படக் கூறப்பட்டது. மற்றொரு தூண்டுகோல், நாடகம் பார்க்க வருபவர்களின் மனங்களைக் களிக்கச் செய்ய வேண்டும் என்பது. அவ்வாறு செய்வதற்கான முயற்சி, முதலில், பல போக்கிலும், வெவ்வேறாகப் பிரிந்தும் சென்றது; ஆயினும், நாளடைவில், அப் போக்குகள் எல்லாம் ஒன்று படத் தொடங்கின, நையாண்டி நாடகங்களிலும், நகைச்சுவை நாடகங்களிலும், பண்டைக் காலத்து மரபு (நகைச்சுவை அளிக்கும் யாத்திரா நாடக முறை) விடாமல் பின்பற்றப்பட்டு வந்தது. இசை நாடகங்களையும், பாடல்களையும், நாளுக்கு நாள், மக்கள் மேன்மேலும் விரும்பத் தொடங்கினார்கள். அந் நாட்டுக்கே உரித்தான இசை-நாடகம் அவற்றில் எல்லாம் ஒரு புதிய வடிவத்தைப் பெற்று வந்தது. அந்த நூற்றாண்டின் எண்பதாம் ஆண்டை அடுத்த சில ஆண்டுகளில், புராணக் கதையைப் பொருளாகக் கொண்ட உயர்ந்த நோக்குள்ள நாடகத்தோடு இசை-நாடகமும் கைகோத்து இணைந்துவந்தது. 1860க்குப் பின்னரும், 1870யை அடுத்தும், மனோ மோஹன் பஸு அவற்றைத் தொடங்கியிருந்தார். அப்படிப்பட்ட நாடகங்களை நாம் பக்தி-நாடகங்கள் என்று சொல்லலாம். அவற்றில் பக்திப் பண்பு மேன்மேலும் வலுப்பெற்றும், நன்கும் தெளிவாகவும் வெளித்தோன்றியும், வந்தது. கிரீஸ்சந்த்ர கோஷின் நாடகங்களில் அது உச்சநிலையை அடைந்தது. அக் காலத்தில் மக்கள் பலரும் பேரறிவாளர், தீர்க்கதரிசி, என் றெல்லாம் கொண்டாடிய ராமகிருஷ்ண பரமஹம்ஸரின்

(1875-1886) மீது பக்தி பாராட்டி அவரைக் கொண்டாடிய வர்களில் அவரும் ஒருவர்.

நாடக உத்திகளில் புதியதும் சிறப்புடையதுமான மாறுதல் ஒன்று ஏற்பட்டது. யாப்பிலக்கணக் கட்டுப் பாடற்றதும், முறையாக அமைந்ததுமான கவிதை, நாடக மேடையில் புகுந்தது. டட் அமைத்துக் காட்டிய யாப்பிலக் கணக் கட்டுப்பாடற்ற முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டு, ராஜ் கிருஷ்ண ராய் என்பவர், 1881ல் இதை அமைத்தார். உயர்ந்த நோக்குடைய தமது நாடகங்கள் சிலவற்றில் கிரீஸ் சந்திர கோஷ் இதை இன்னும் அழகாகக் கையாண் டிருக் கிறார். நாடகம் நடிக்கும் கலையில், குறிப்பாக எடுத்துக் கூறக் கூடிய அளவில், அடுத்த நூற்றாண்டின் இரண்டாம் பத்தாண்டின் தொடக்கம் வரை, யாதொரு முன்னேற்றமும் ஏற்படவில்லை. அப்போது, ரவீந்திரநாத தாகுர் இயற்றிய இசைப் பாடல்கள் மிக்க நாடகங்களை நடிக்கக் கண்ட கற்றறி நடிகர்களும், நாடக மேடை இயக்குநர்களும், நாடகத் தொழிலை மேற்கொண்டார்கள். அதனால் நாடகத் தொழில் வலிமை பெற்றது. 'தேசிய' இயக்கத்தைப் பற்றிய குறிப்பு, முதன்முதலாக உயர்ந்த நோக்குடைய நாடகத்தில் புகுத்தப் பட்டது, இரண்டு நாடகங்களில். அவற்றுள் ஒன்று ஹரலால் ராய் இயற்றிய **ஹேமலதா** என்னும் (1873) நாடகம். மற்றொன்று பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் முஸ்லிம்கள் வங்காளத்தை வெற்றிகரமாகக் கைப்பற்றியதைப் பற்றிய நாடகம். அதை ஓரளவு வரலாற்று நாடகம் என்று கூறலாம். அதன் பெயர் **வங்கோர் ஸுகாவஸான்** (வங்காளி நாட்டின் மகிழ்ச்சியின் முடிவு, 1874) என்பது. ராய் இயற்றிய மற்ற நாடகங்கள் எல்லாம் அவர் சொந்தமாகக் கற்பனை செய்தவை அல்ல. **ருத்ரபால்** (1874) என்பது **ஹாம்லெட்** நாடகத்தைத் தழுவியது. **சத்ரு ஸம்ஹார்** (பகைவரைக் கொல்லுதல், 1874) என்பதும், **கனகபத்மா** (பொன்தாமரை) என்பதும், முறையே **வேணீஸம்ஹார, சகுந்தலா**, என்னும் வடமொழி நாடகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இந்த ஐந்து நாடகங்களும் நாடகமேடையில் வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டன. அவற்றுள் எல்லாம் **ஹேமலதா** என்பதே மக்கள் மிகவும் விரும்பிய நாடகம். ராய் என்பவர் கல்கத்தா வில் இருந்த ஒரு பள்ளி ஆசிரியர், ஓர் அரசாங்கப் பணியாளர்.

ரவீந்திரநாத தாகுரின் தமையனாருள் ஜ்யோதிரிந்திரநாத தாகுர் (1848-1925) என்பவர் ஒருவர். அவர் வாழ்ந்த காலத்தில் பல கலைகளிலும் மிக்க தேர்ச்சி பெற்ற யாவரினும்

தலை சிறந்து விளங்கினர். வயலின், பியானோ, ஆகிய இரண்டையும் வாசிப்பதில் அசாதாரணத் திறமை உள்ளவர். உரைநடையை மிக நன்ருக எழுதவல்லவர். அவர் அழகான தோற்றம் உடையவர். ஆமெச்சூர் நாடகமேடையில் நடித்து வெற்றி பெற்றவர். இரவீந்திரநாத தாகுரின் இளமைப் பருவத்தில், அவருடைய அற்புதமான மேதாவிலாசமானது இலக்கியத் துறையிலும் கலைத் துறையிலும் செழித்து, சீரிய நெறியில் முற்செல்ல முக்கிய காரணமாக இருந்தவர். அவரது குடும்பத்தார்ஜோராஸங்கோ நாடகமேடையைமுன்னர் நிறுவிய போதே ஜ்யோதிரிந்திரநாத் தாகுருக்குத் தனியாரின் நாடக மேடையோடு தொடர்பு தொடங்கிவிட்டது. ஜ்யோதிரிந்திர நாத் இயற்றிய முதல் நாடகம் **கிஞ்சித் ஜலயோக்** (சிற்றுண்டிகள், 1872) என்பது. அது ஓர் ஓரங்க நகைச்சுவை நாடகம். கேசப் சந்த்ர ஸேனைத் தலைவராகக் கொண்ட பிராம்மோ சமயத்தினர்களின் ஒரு குழுவினர் கொண்டிருந்த மிகவும் முன்னேற்றப் பண்புள்ள தீவிரமான சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை அது புரளி செய்தது. அந்த நகைச்சுவை நாடகத்தில் உள்ள பரிகாசம் இலேசாகச் சற்றே உறுத்துவது, அதிகம் உறுத்தாது. பொதுமக்களின் நாடக மேடையிலும் அது வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டது (1872—1875).

முதன் முதலாக அமைக்கப்பட்ட 'தேசிய' சபை 'ஹிந்து மேலா' என்பது. அதற்கு அடிகோலி ஆதரித்தவர்கள் தேவேந்திரநாத் தாகுரும், அவருடைய மக்களும், நண்பர்களும், ஆவார்கள். இந்திய தேசியக்காங்கிரஸின் முன்னோடி என்று அதைக் கூறலாம். தேவேந்திர நாத தாகுரின்மீது பெரு மதிப்புக் கொண்டு, பாராட்டிய நாட்டு மக்கள் அவரை **மஹரிஷி** (பெரு முனிவர்) என்று கூறிவருகின்றனர். அவரது தலைமையைப் பின்பற்றிவந்த தாகுர்-குடும்பத்தினர் அனைவரின் உடலிலும் தேசியப் பற்று ஊறிக்கிடந்தது. தேசிய உணர்ச்சியை ஆதரித்துவந்த பத்திரிகை உலகத்துக்கும், அதுபோலவே தேசிய உணர்ச்சிகளால் கிளர்ந்தெழுந்த எல்லாச் செயல்களுக்கும், அவர்கள் தவருமல் ஆதரவு காட்டி வந்தார்கள். தேவேந்திர நாத தாகுரின் மக்களும் நண்பர்களுமே முதன்முதலாகத் தேசியப் பாடல்களையும் தோத்திரங்களையும் இயற்றினர்கள். ஜ்யோதிரிந்திர நாதர் இயற்றிய உயர்ந்த நோக்குடைய முதல் நாடகம் **புரு விக்ரம்**[1] (புருவின் வலிமை, 1874) என்பது. அக்காலத்தில் மேன்மேலும் வளர்ந்துகொண்டிருந்த தேசிய உணர்ச்சியானது, அந் நாடகம் முழுவதும், இலக்கியச் சுவையில் ஓரிடத்திலும் தளர்வின்றி,

1. இது குஜராத்தியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது.

வெளியிடப்பட்டிருந்தது. புரு என்பவர் (கிரேக்கர்கள் அவரைப் போரஸ் என்று கூறினர்கள்) இந்தியாவின் ஆண்மை, வீரம், ஆகியவற்றின் செவ்விய உருவமாகப் பாவிக்கப்பட்டார். அம் மனநிலை, தோல்வியுற்று அடங்கிக் கிடந்தாலும், எந்நாளும் தளர்ச்சியுருத் தன்மையுடையது. அலெக்ஸாண்டர் என்பவர் பிரிட்டிஷாரைச் சுட்டும் உருவ மாகப் பாவிக்கப்பட்டார். இப்படிச் செய்வது எளிதாகவே இருந்தது. நாடகம் மிக நன்ருக எழுதப்பட்டது என்று கூறுவ தற்கில்லை. ஆயினும், சாதாரணமாக நடிப்பதற்காக எழுதப்படும் மற்ற நாடகங்களைவிட மிக உயர்ந்தது என்று சொல்லலாம். நாடக மேடையில் அந் நாடகம் வெற்றி பெற்றதில் வியப்பு ஒன்றும் இல்லை; அது எதிர்பார்த்ததுதான்.

அவர் அடுத்தாற்போல் இயற்றிய நூல் **ஸரோஜினி** என்பது (1875). அது தந்தை அன்பும், யாவற்றுக்கும் மேலான நாட்டுப் பற்றும், ஒன்ருேடொன்று மோதும்போது ஏற்படும் நிலையைச் சித்திரிக்கும் துன்பியல் நாடகம். கதை நன்ருக அமைக்கப்பட் டிருக்கிறது. மைக்கேல் மதுசூதன் டட் இயற்றிய **கிருஷ்ணகுமாரியின்** ஆதிக்கமும், **ஐபிஜினியா இன் ஆலிஸ்** என்னும் பெயரால் யூரிப்பிடீஸ் இயற்றிய நாடகத்தின் (ரினன் இயற்றிய பிரெஞ்சு மொழிபெயர்ப்பின் மூலமாக) ஆதிக்கமும், அதில் தெரிகின்றன. ஜ்யோதிரிந்திர நாத் இயற்றிய நாடகங்களில் எல்லாம் மிக்க வெற்றி பெற்றது அதுவே. மிக நெடுங்காலம் மக்கள் அதை விரும்பிப் படித்து வந்தார்கள். அது, பல **யாத்ரா** நாடகங்களாக உருப் பெற்று, நாடு முழுதும் நடிக்கப்பட்டது. அவர் இரண்டாவ தாக இயற்றிய நகைச்சுவை நாடகம் **ஏமன் கர்ம ஆர் கர்போ நா** (நான் அத்தகைய காரியத்தை மீண்டும் செய்ய மாட்டேன், 1877) என்பது. பொது நாடகமேடையிலும், தனியார் நாடகமேடையிலும், அது மிகவும் வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டது. அதன் பெயர் பின்னல் **அலீக் பாபு** (பொய்ப் பாபு, 1900) என்று மாற்றப்பட்டது. வங்காளி மொழியில் உள்ள மிகச் சிறந்த நகைச்சுவை நாடகங்களில் அதுவும் ஒன்று. நாகரிகப் பண்பற்ற கிராமியத் தன்மையோ, அல்லது மறைமுகக் குறைகூறுதலோ, அதில் சிறிதும் இல்லை.

உயர்ந்த நோக்குடைய மூன்ருவது நாடகம் **அச்ருமதி** என்பது (1879). நாட்டுப் பற்று என்னும் பின்னணியில் காதலும் குடும்பக் கடமையும் ஒன்ருேடொன்று மோதுவதால் ஏற்படும் நிலையை அது சித்திரிக்கிறது. அக் கதை ரஜபுத்திர சரித்திரத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. சித்தூர் மன்னராகிய பிரதாப் சிங், முகலாய சக்கரவர்த்தியான அக்பரோடு

நிகழ்த்திய போரே அதன் பின்னணி. பிரதாப்பின் மகள் அக்பருடைய மகனின்மீது கொண்ட காதலைப் பற்றியது அந்தக் கதை. **அச்ருமதி** நாடகமேடையில் மிகச் சிறந்த வெற்றி பெற்றது. ஜ்யோதிரிந்திர நாதர் அடுத்தாற்போல் இயற்றிய நூல் **மான்மயீ** (1880) என்னும் மிகச் சிறிய இசை நாடகம். பின்னர், இதற்குப் **புனர் வஸந்த** (இரண்டாம் இள வேனில், 1899) என்னும் பெயர் கொடுக்கப்பட்டது. இதன் கதை அமைப்பில் நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் இல்லை. இது ஓரளவு **எ மிட் ஸம்மர் நைட்ஸ் ட்ரீம்** (ஓர் இள வேனிற் கனவு) என்னும் நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

அவரது நாலாவதும் கடைசியுமான உயர்நோக்குடைய நாடகம் அவர் சொந்தமாகக் கற்பனை செய்து இயற்றிய **ஸ்வப்னமயீ** என்பது (1882). அது பதினேழாம் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பகுதியில் நிகழ்ந்த வரலாற்று நிகழ்ச்சியைப் பற்றியது. தென்மேற்கு வங்காளத்தில் இருந்த சோப சிங் என்பவரும், ரஹீம் கான் என்பவரும், ஒன்று சேர்ந்து, முகலாய அரசை எதிர்த்துக் கலகம் தொடங்கினார்கள். அவர்கள் வடக்குத் திசையை நோக்கிப் படையெடுத்துச் சென்று, பர்த்வான் அரசராயிருந்த கிருஷ்ணராம் ராய் என்பவரைக் கொன்றார்கள். சோபா சிங் அவரது அரண்மனையைக் கைப்பற்றி, அதைத் தமது இருப்பிடமாக்கி, அவருடைய மகளாகிய சத்தியவதியைச் சிறைப்படுத்தினர். அவர் அவளைக் கற்பழிக்க முயன்றபோது, அவள் அவரை ஓர் உடைவாளால் குத்திக் கொன்றாள். இந்த உண்மை நிகழ்ச்சியைக் கொண்டுதான் நாடகக் கட்டுக்கோப்பு அமைந்திருக்கிறது. இதைச் சரித்திர நாடகம் என்று சொல்ல முடியாது. ஏனெனில், கற்பனையாகப் புனைந்துரைக்கப்பட்ட செய்திகள் இதில் மேலோங்கியும், சரித்திர நிகழ்ச்சிகள் கீழ்ப்பட்டும், காண்கின்றன. **ஸ்வப்னமயீ** என்னும் நாடகம் அவரது முந்திய மூன்று நாடகங்களிலிருந்தும், அமைப்பிலும், நடையிலும், வேறுபட்டிருக்கிறது. குணச் சித்திரங்கள் அதில் தெளிவாக வரையப்பட்டிருக்கின்றன. கவிதையும் இசையும் மேலோங்கி நிற்கின்றன. இவ் இரண்டு காரணங்களையும், கதையின் போக்கைக் கையாளும் முறையையும், கவனித்தால், அவ் ஆசிரியரின் கடைசித் தம்பியின் ஆதிக்கம் இதில் நிறைய இருந்தது என்று நாம் ஐயம் இன்றி எண்ணலாம். கவிதைப் பகுதி முழுவதையும் எழுதியது அவர் தான். நகைச்சுவைக் காட்சிகள் சிலவற்றையும் அவர் எழுதியிருக்கக் கூடும். **ஸ்வப்னமயீ**யை இயற்றிய பின், ஜ்யோதிரிந்திரர் சொந்தமாக இயற்றியது **ஹிதே விபரீத்** (நற்செயலுக்கு எதிர்ச்செயல், 1896) என்னும் நகைச்சுவை நாடகமும்,

இரண்டு குட்டி இசை நாடங்களும் (1900). ஆயினும், அவர் சொந்தமாக எழுதிய நூல்களைக் காட்டிலும் மொழிபெயர்த்த நூல்கள் அதிகம். அநேகமாக, முக்கியமான வடமொழி நாடகங்கள் எல்லாவற்றையும் (புதிதாகக் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பாஸரின் நாடகங்களும் உட்பட) ஆங்கிலத்திலிருந்து இரண்டு நாடகங்களையும், அவர் மொழிபெயர்த்தார் (1899—1904). அவற்றுள் ஒன்று ஷேக்ஸ்பியர் இயற்றிய **ஜூலியஸ் ஸீஸர்** (1907). பிரெஞ்சு மொழியிலிருந்து மோலியேர் இயற்றிய இரண்டு நாடகங்களை. **லா பூர்ஷ்வா ஜென்டிலோம்** என்பதை **ஹடாத் நவாப்** (1881) என்னும் பெயரோடும், **மாரிஜ் போர்ஸே** என்பதை **தாயே போடே தார க்ரஹ** (1902) என்னும் பெயரோடும், மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டார்.

அவர் இயற்றிய உரைநடை நூல்களில் சில கட்டுரைகள், பிரெஞ்சிலிருந்து ஏராளமான மொழிபெயர்ப்புக்கள், ஆங்கிலத்திலிருந்து ஒருசில, மராத்தியிலிருந்து சில, முதலியவை காணப்படுகின்றன. மோப்பஸாந்த், மெரிமே, கோத்தியே, லோத்தீ, முதலிய சிறந்த பிரெஞ்சு ஆசிரியர்களை வங்காளி வாசகர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தியவர் அவரே.

முறையாக எழுதப்பட்ட அற்புத நிகழ்ச்சி நாடகத்தை வங்காளி மொழியில் முதன்முதலாக வெளியிட்டவர் உபேந்திரநாத் டட். இவர் கிரேட் நாஷனல் தியேட்டர் என்பதில் நடிகராகவும், இயக்குநராகவும், இருந்தார் (1875—1876). 1876ம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதத்தில் 'நாடகமேடை நடிப்பு அடக்குச் சட்டம்' என்னும் சட்டம் நிறைவேற்றப்படுவதற்குக் காரணமாக இருந்த அவதூற்று-நாடகத்தின் ஆசிரியர் இவரே. தாஸ் இயற்றிய **சரத்-ஸரோஜினி** (1874), **ஸுரேந்த்ர-விநோதினி** (1875) என்னும் நாடகங்கள் இரண்டிலும் நாட்டுப் பற்றும், புனைவியல் கதையும், மயிர்க்குச் செறியும் பல நிகழ்ச்சிகளும், கலந்து சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. **ஸுரேந்த்ர-விநோதினியின்** கதை-அமைப்பு ஓரளவு உண்மை நிகழ்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அவ் இரண்டு நாடகங்களும் நாடக மேடையில் வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டன. அவற்றுள் இரண்டாவது நாடகம் பெற்ற வெற்றியே அதிகம். அவர் இயற்றிய மற்றொரு நாடகம் **தாதா ஓ ஆமி** (1887) என்பது. அது **ப்ரதர் பில் அன்ட் ஐ** என்னும் ஆங்கில நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அவர் இங்கிலாந்தில் இருந்தபோது அது எழுதப்பட்டது. பொது நாடக மேடையைப் புதிய ஊக்கம் பெறச் செய்தவர் அவரே.

ராஜ்கிருஷ்ண ராய் என்பவர் (1852—1894) உரைநடை எழுதுவதிலும், கவிதையை எழுதுவதிலும் (முக்கியமாகப் பிந்தியதை எழுதுவதில்), அசாதாரண ஆற்றல் உடையவர். அவருக்கு இயற்கையாகவே நல்ல திறமை வாய்த்திருந்தது; ஆனால், அதை ஒழுங்காக வளர்ப்பதற்குப் போதிய வசதிகள் அவருக்கு இல்லை. பள்ளிப் படிப்பு என்பது அவருக்கு அநேகமாக இல்லை. தொடக்கம் முதலே, அவர் பிழைக்க வழிதேடுவதற்குத் தமது பேனாவையே நம்பவேண்டி யிருந்தது. அந்தக் காலத்தில் எழுத்தாளர் தொழில் சற்றும் உறுதியாக நம்ப முடியாத தொழிலாக இருந்த காலம். ராய் ஒரு நாடக மேடையையும் நடத்தியிருந்தார். அதில் பெண்-பாத்திரங்களின் வேஷங்களை எல்லாம் சிறு பையன்களே போட்டு, நடித்துவந்தார்கள். அவர் எழுதிய நாடகங்களில் பல இந்த நாடக மேடையின் பொருட்டே எழுதப்பட்டவை. ராய் எழுதிய உயர்ந்த நோக்குடைய நாடகங்கள் எல்லாம் புராணங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பக்திச் சுவை மிகுந்த கதைகளைப் பற்றியவை. இவ்வாறு அவர் செய்ததால், புது நாடகமேடை நாடகங்களும் மக்கள் பார்க்க விரும்பிய பழைய யாத்ரா நாடகங்களை ஓரளவு ஒத்திருந்தன.

ராய் முதலில் எழுதியவை **பதிவ்ரதா** (1875), **நாட்ய ஸம்பவ்** (1876), என்னும் இரண்டு குட்டி இசை-நாடகங்கள். அவற்றுள் முந்தியது **ஸாவித்ரி-ஸத்யவான்** கதையைப் பற்றியது; பிந்தியது பரத முனிவர் நாடகத்தைப் படைத்ததைப் பற்றியது. இவற்றுக்குப் பின்னர், பல புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட உயர்நோக்குடைய நாடகங்களை அவர் எழுதினார். அவற்றுள் ஐந்து **இராமாயணத்தை** அடிப்படையாகக் கொண்டவை. வேறு இரண்டின் கதைகள் வரலாற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. இந்த நாடகங்கள் எல்லாம் பெங்கால் தியேட்டரிலும், வேறு நாடக மேடைகளிலும், வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டன. **ப்ரஹ்லாத் சரித்ர** என்பது மற்றெல்லா நாடகங்களையும் விட அவருக்கு அதிகப் பண வருவாயை அளித்தது. அவர் கருத்தாழம் இல்லாத, எளிமையான, சில நகைச்சுவைச் சித்திர நாடகங்களையும் எழுதினார். அவர் **ஹர தனுர்-பங்க** (சிவனின் வில்லை முறித்தது, 1881) என்னும் நாடகத்தை ஒரே வாரத்தில் எழுதி முடித்தார். ஒழுங்காக அமையாததும், இலக்கணக் கட்டுப்பாடு அற்றதுமான, புதிய யாப்பு முறையை முதன் முதலாக அதில் கையாண்டார். பின்னர், கிரீஸ் சந்த்ர கோஷ் என்பவரால் அந்த யாப்பு முறை நன்ருகச் செப்பனிடப்பட்டது. பாரசீக மொழியிலிருந்தும், உருது மொழியிலிருந்தும், ஒருசில புனைவியல் கதை

களையும் ராய், நாடக மேடையில் நடிக்கச் செய்து, மக்களிடையே பரப்பினர்.

ராஜ் கிருஷ்ண ராய் என்பவர் கவிதைத் திறமை உடையவர். அவர் இயற்றிய கவிதை நூல்கள் இருபதுக்கு மேலுள்ளன. இவற்றைத் தவிர, ராமாயணத்தையும் மஹா பாரதத்தையும் அவர் மொழிபெயர்த்தார். அவர் வீணை என்னும் பெயர் கொண்ட மாதக் கவிதைப் பத்திரிகையை 1885ல் தொடங்கி நடத்திவந்தார். அவர் இரண்டு நாவல்களை எழுதியிருக்கிறார். உரைநடையிலும் செய்யுளிலும் அவர் எழுதியவை வேறு சிலவும் உண்டு. யாப்பிலக்கணக் கட்டுப்பாடற்ற செய்யுள்களைப் புதிது புதிதாகவும் பலவகையாகவும் அவர் அமைத்துப் பார்த்ததையும், தொங்கல்-எதுகை உள்ள செய்யுள்களை அதிக அடிகளை உடையவையாக அவர் விரிவுறச் செய்ததையும், உரைநடைக் கவிதைகளை இயற்ற அரைகுறையாக அவர் முயன்றதையுமே, இவற்றை எல்லாம் விட முக்கியமாகக் கருத வேண்டும். ராயின் மனத்தில் புதிது புதிதான பல கருத்துக்கள் முளைத்து எழுந்தன. ஆனால், அவருக்கு இருந்த திறமைகளைச் சீராகப் பயன்படுத்துவதற்கு ஏற்ற வாய்ப்புக்கள் அவருக்கு இல்லை.

கிரீஸ் சந்திர கோஷ் என்பவர் (1884-1911) வங்காள நாடகமேடையைச் சார்ந்த ஆசிரியர்கள், நடிகர்கள், ஆகியோர் அனைவரிலும் சிறந்தவர். 1872ல் டிசம்பர் மாதம் பொது நாடகமேடை தொடங்கிய காலம் முதலே, அவர் அதோடு தொடர்பு கொண்டிருந்தார். அதற்குப் பின் நிறுவப்பட்ட பெரும்பான்மை நாடக மேடைகளோடும், ஒரு காலத்தில் இல்லாவிட்டால் வேறொரு காலம், அவருக்குத் தொடர்பு இருந்தது. சிறந்த நடிகர் என்று அவருக்கு நிலையான புகழ் கிடைத்ததும், நாடகமேடைக்குத் தேவை இருந்த காரணத்தால், பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் புனைவியல் காவியங்களையும், மைக்கேல் மதுசூதன் டட்டும் மற்றவர்களும் எழுதிய கவிதைகளையும், நடிப்பதற்கு ஏற்ற நாடகங்களாக அவர் அமைக்கலானர் (1873-1875). 1877ல் அவர் குட்டி இசை-நாடகங்களையும், இசைப் பாடல்கள் நிரம்பிய நாடகங்களையும், எழுதத் தொடங்கினர். 1881 முதல், அவர் உயர்ந்த நோக்குடைய நாடகத்தை எழுதத் தொடங்கினர். அவர் முதன்முதலாகச் சொந்தமாக எழுதிய நாடகம் ஆனந்த ரஹோ (மகிழ்ந்திரு) என்பது. அதை அவர் ஒரு 'வரலாற்று நாடகம்' என்று சுட்டியிருந்தார். ஆயினும், அதில் வரலாறும் இல்லை,

நாடகப் பண்பும் அதிகம் இல்லை. ஆகவே, அது வெற்றி பெறவில்லை. அதன் பிறகு, அந்த ஆண்டிலேயே அவர் புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, ஓரளவு பக்திச் சுவை உடைய நாடகங்களையும் **ராவண வத்** (இராவணன் வதை) என்னும் நாடகத்தையும் எழுதினர். துறவிகள், அவதார புருஷர்கள், ஆகியோரின் வாழ்க்கையையும் செயல்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு, எழுதப்பட்ட அவருடைய நாடகங்களில் (1884-1889) வரவர, பக்திச் சுவை மேலோங்கியும், நாடகச் சுவை குறைந்தும் வந்தது. அவற்றுள் மிகச் சிறந்தது **புத்ததேவ் சரித்** என்பது (1835). அது எட்வின் ஆர்னல்ட் இயற்றிய **லைட் ஆப் ஏஷ்யா** என்னும் கவிதை நூலைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டது. அதன் பிறகு, வீட்டு வாழ்க்கையைப் பற்றியும், புராணக் கதைகளைப் பற்றியும், சில துன்பியல் நாடகங்களை அவர் இயற்றினர். அவற்றுள் சிறந்தது **ப்ரபுல்லா** (1821) என்பது என்றே பலரும் ஒன்றுபோலக் கூறுகிறார்கள். இந்த நாடகத்தில் இல்-வாழ்க்கைத் துன்பியல் மிகைபடக் கூறப்பட்டிருப்பதாலும், கண்ணீர் வடிக்கும் கட்டங்கள் மிகுதியாக இருப்பதாலும், இதன் மதிப்பு ஓரளவு குறைவுபடுகிறது. கோஷ் இயற்றிய நாடகங்களின் கடைசித் தொகுதி (1905-1911) அக்காலத்தில் நாட்டில் தலையெடுத்து எழுந்த 'சுதேசி இயக்கத்தில்' வெளிப்பட்ட நாட்டுப் பற்று நிரம்பியதாக உள்ளது. ஆனல், அவற்றில் மேலோங்கிக் காணும் உணர்ச்சிகள் தீவிரமான முயற்சிகளையோ, பழிக்குப் பழி வாங்குவதையோ, வற்புறுத்துபவை அல்ல. நமது பண்டைக் கால இலட்சியமான பொறுமையையே நாம் கடைப்பிடிக்க வேண்டும் என்றே அவை வற்புறுத்துகின்றன. விவேகானந்தரின் அறிவுரைகள் அவ் ஆசிரியரின்மீது செலுத்திய நல்ல ஆதிக்கத்தின் அறிகுறியே இது.

கோஷ் என்பவர் களைப்பே அறியாத நாடக ஆசிரியர். அவர் மொத்தம் எண்பது நாடகம்போல் எழுதியிருக்கிறார். அவற்றிலெல்லாம் அவரே பெரும்பாலும் நடித்து வந்ததும், இயக்குநராக இருந்து அவற்றின் நடிப்பை மேற்பார்த்து வந்ததும், அவை எல்லாம் நாடகமேடையில் வெற்றி பெற்றதற்கு முக்கிய காரணம். நாடகம் பார்க்க வருபவர்கள் எதை எல்லாம் விரும்பி வருகிறார்கள் என்பது அவருக்கு நன்றாகவும் தெளிவாகவும் தெரிந்தது. நாடகமும், அதை நடிக்கும் முறையும், உணர்ச்சிகள் மிக்கவையாயும், அங்கங்கே இலேசான புரளிப் பேச்சுக் கலந்தவையாயும், இடையிடையே ஏற்ற பாட்டுக்களை உடையவையாயும், இருந்தால், நாடகத்

தைப் பார்க்க வந்த பொதுமக்கள் நாடகக் காட்சிகளைக் கண்டு, மகிழ்ந்து, களிப்படைந்தார்கள் என்பதைக் கண்டார். அவருடைய நாடகத்தைப் பார்க்க வருபவர்களின் இலக்கியச் சுவைக்கு ஏற்றபடி, அவர் தமது நாடகங்களை இயற்றினர். அவர்கள் தங்களைப் பற்றி உயர்வாக எண்ணியிருந்த எண்ணங்களைச் சிதைக்கக் கூடிய எவையும் அவற்றில் இல்லை. கற்றறிந்த வங்காளி மக்களில் பெரும்பான்மையோர் ஒரு வகையாகச் சீர்திருந்திய இந்து மதத்தின் மீது பற்றுக் கொண்டிருந்த காலத்தில்தான் அந் நாடகங்கள் எழுதப் பட்டன என்பதை நாம் மறக்கலாகாது.

கோஷ் இயற்றிய சமூக நாடகங்கள் கல்கத்தாவில் வாழ்ந்துவந்த நடுத்தர மக்களின் கீழ் வகுப்பினரின் வாழ்க்கையைப் பற்றியவை. ஆனல், அவர்கள் வாழ்ந்த வாழ்க்கையின் விளிம்போரத்தையே அவர் தொட்டாரே அன்றி, அம் மக்களின் மனத்தில் ஆழக் கிடந்த கருத்துக்கள் ஒன்றும் அவருடைய கண்ணில் படவில்லை. துன்பியலாக முடியும் பகுதி பெரும்பான்மையும் அற்புத நிகழ்ச்சியாக முடிகிறது. நடுத்தர மக்களின் குடும்ப வாழ்க்கையில் மெய்யாகவே தோன்றும் பிரச்சினைகளும், தனி-ஆளின் பண்புகளில் காணும் முக்கிய உறுப்புக்களும், அவற்றைத் தடை செய்யும் எண்ணங்களும், ஊக்கும் கருத்துக்களும், அந் நாடக ஆசிரியரின் கையில் அகப்பட வில்லை. தாங்கள் விலை கொடுத்து வாங்கிய நாடகச் சீட்டுக்கு ஈடான மகிழ்ச்சியை அந் நாடகம் தங்களுக்கு அளிக்க வேண்டும் என்று கருதி, நாடகங்களைப் பார்க்கவரும் மக்களையே கருத்தில் கொண்ட நாடகமேடைக்கு ஏற்ற நாடகங்களையே கோஷ் எழுதினர். இந்த நிலையிலிருந்து பார்த்தால், அவரது நாடகங்கள் எல்லாம் ஒன்றுபோல வெற்றிபெற்றன என்றே சொல்லவேண்டும்.

அம்ருத்லால் போஸ் (1853-1929) மற்ருெரு நாடக ஆசிரியர். அவரது தரமும் திறமையும் வேறு வகையானவை. பொது நாடகமேடை தொடங்கிய காலம் முதலே, அவருக்கு அதோடு தொடர்பு இருந்தது; அந்தத் தொடர்பு அற்றுப் போகாமல், அவர் கடைசிவரை காப்பாற்றி வந்தார். அவர் நகைச்சுவை நடிகர்; நகைச்சுவை நாடக-ஆசிரியருங்கூட. ஜ்யோதிரிந்திர நாத தாகுர் எழுதிய நகைச்சுவை நாடகங்களே அவர் அவ்வாறு எழுதுவதற்குத் தூண்டுகோல்களாக இருந்தன. இந்த்ர நாத் பானர்ஜி உரைநடையிலும் கவிதையிலும் எழுதிய கேலிக் கூத்துக்களிலும் புரளி நாடகங்களிலும் கிராமியத் தன்மை அதிகம் இருந்தது. அவற்றின் ஆதிக்கத்துக்கும் அவரது உணர்ச்சிகள் தடையளிக்காமல்

இடங்கொடுத்தன. பொதுவாகக் கூறினல், பொது நாடக மேடையில் நகைச்சுவை நல்ல வடிவம் பெறுவதற்கும், முன்னிலும் நன்ருக அநுபவிக்கப்படுவதற்கும், போஸ் துணை செய்தார் என்றே கூறவேண்டும். போஸ இயற்றிய புரளி நாடகங்களில் சில, மாலியேரின் துன்பியல் நாடகங்களை அடிப் படையாகக் கொண்டவை. உதாரணமாக, க்ருபணேர் தன் (ஈயாதவனின் செல்வம், 1900) என்பது லாவரே என்னும் நாடகத்தைத் தழுவியது. சோரேர் உபர் பாட்பாடி (திருடனிட மிருந்து திருடியது, 1876) என்பது பொக்காச்சியோவின் கதை ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மற்றவை எல்லாம் அங்கங்கு அவ்வப்போது மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்த நிகழ்ச்சிகளையே கதைப் பொருளாகக் கொண்டவை. ஆயினும், அவருடைய சிறந்த நகைச்சுவை நாடகங்கள் எல்லாம் சமூகத்தில் காணும் முரண்பாடுகளையும், கோணல் களையும், தனியாட்களின் விசித்திர நடத்தைகளையும், குறித்தே எழுதப்பட்டவை. இவ்வகை நாடகங்களுக்கு ஒரு நல்ல உதாரணம், விவாஹ பிப்ராட் (திருமணக் கலவரம், 1884) என்பது. அரைகுறையாகப் படித்த வங்காள நாட்டு இளைஞர் களும், இளம் பெண்களும், பதவியில் மோகம் கொண்டு, ஆங்கிலம் கற்றதால், தாங்கள் மேல்-பூச்சாக மட்டுமே பெற்றுள்ள அற்பப் பண்பாட்டை டம்பமாக வெளிக்காட்ட முயலும்போது நிகழும் கேலிக்கூத்தான நடவடிக்கைகளை மிக நன்ருக அந் நாடகம் சித்திரித்துக் காட்டுகிறது. அதே சமயத்தில், மற்ருெருபுறம் காணப்படும் காட்சியையும் அவர் கவனிக்காமல் விடவில்லை. மணப் பருவம் வாய்ந்த தன் மகன் சீமையிலிருந்து திரும்பிவந்ததும், பேராசை கொண்ட அவனுடைய தந்தை, அவனுக்குப் பெண் பேசவரும் பெண்ணின் தந்தையிடமிருந்து, நிறைய வரதக்ஷிணை பிடுங்க முயலும் முயற்சிகளையும், பளிச்சென்று தோன்றுமாறு, அவர் சித்திரித்திருக்கிருர்.

சில புனைவியல் நாடகங்களையும் போஸ் எழுதினர். அவற்றுள் காலத்தால் முற்பட்டது ஹீரக் சூர்ண (வைரத் தூள் 1875) என்பது, அந்தக் காலத்தில் நிகழ்ந்த ஓர் அரசியல் நிகழ்ச்சியை—அதாவது, அப்பொழுது பரோடாவில் மன்ன ரான கெய்க்வார், தம்முடைய பிரிட்டிஷ் ரெஸிடெண்டைக் கொலை செய்யும் எண்ணத்தோடு, அவருடைய மதுக் கிண் ணத்தில் வைரத் தூளைப் போட்டதாகக் குற்றம் சாட்டப் பட்டதை—ஒட்டியது. பின்னர், அவர் எழுதிய புனைவியல் நாடகங்களில் கேலிப் பகுதியே மிகுந்து காணப்படுகிறது. அவ்வகை நாடகங்களில் காஸ் தகல் (நேர்முகமான உரிமை

—அநுபவம், 1911), **நவயௌவன்** (புதிய இளமை, 1911), என்னும் இரண்டையும் கூறலாம்,

கிரீஸ் சந்திர கோஷ் இயற்றிய நாடகங்களில் உயர்ந்த கருத்துக் காணப்படுவதுபோல், போஸ் இயற்றியவற்றில் காணப்படுவதில்லை. போஸ் என்பவர் அறிவுரை கூறும் பள்ளி ஆசிரியர் அல்லர்; பொழுது போக்குக்காக எழுதி வந்த நாடக ஆசிரியரே. இருந்தாலும், அவர் இயற்றிய நகைச் சுவை நாடகங்களும் பயனுள்ளவையாக இருந்தன.

கோஷும், போஸும், தங்களுடைய நாடகங்களை நிறைய எழுதிவந்த காலத்தில், ரவீந்திரநாத தாகுர் தம் முடைய குடும்பத்தின் தனி நாடகமேடையில், இசைப் பாட்டுக்கள் கலந்த நாடகங்களையும், உயர்ந்த நோக்குடைய நாடகங்களையும் எழுதவும், அவற்றில் நடிக்கவும், தொடங்கினர். நாடக அமைப்பிலும், நாடகத்தை நடித்துக் காட்டும் முறையிலும், அதுவரை இயற்றப்பட்டிருந்த நாடகங்கள் எல்லாவற்றையும் விடத் தாகுரின் நாடகங்கள் மிகச் சிறந்தவையாக இருந்தன. ஆனால், அவற்றுள் **ராஜா ஓ ராணீ** (அரசனும் அரசியும், 1889) என்னும் ஒரே ஒரு நாடகத்தைத் தவிர, தாகுர் இயற்றிய வேறு எந்த நாடகமும், வெகு நாளைக்குப் பின் வரை, பொது நாடகமேடையில் நடிக்கப்பட வில்லை. **ராஜா ஓ ராணீ** என்பது நாடக மேடையில் முழு வெற்றி பெற்றது. ஆயினும், அதை விரும்பிப் பார்க்கக்கூடியவர்கள் எண்ணில் அதிகம் இல்லை **ராஜா ஓ ராணீ** என்பது நாடகமேடையில் நடிக்கப்பட்ட முறை கல்கத்தாவில் நாடகக் கலை பெற்றிருந்த உயர்வை எடுத்துக்காட்டுவதாக இருந்தது. ஆனால், அந்த நல்விளைவு அதிக நாள் நீடிக்கவில்லை. ஏனெனில். அதன்பின் தாகுர் எழுதிய நாடகங்களில் எதுவுமே, அதன்பின் கால் நூற்றுண்டுக் காலம் வரை, வங்காளிப் பொது நாடகமேடைக்கு வரவில்லை. தாகுர் நடிகராக நடித்த முறை அக்காலத்தில் மிகச் சிறந்த நடிகர்களுக்கும் பயன் தருவதாக இருந்தது, அம்ருத்லால்போஸ் என்பவர் தாம் இயற்றிய **அம்ருத மதிரா** (அமர மது, 1903) என்னும் கவிதைத் தொகுதியில், எழுதியுள்ள பாடல் ஒன்றில் இதை ஒப்புக்கொண் டிருக்கிருர்.

த்விஜேந்திர லால் ராய் (1853-1840) என்பவர் (டி. எல், ராய் என்ற அவரது பெயரே மக்களுக்கு அதிகம் தெரியும்) அரசாங்கத்தில் ஒரு நிர்வாக அதிகாரியாக இருந்தவர். விவசாயத்தில் பயிற்சி பெற, அவர் பிரிட்டனுக்குச்

சென்று மீண்டவர். நாடக ஆசிரியர் துறையில் போஸ் காட்டிய வழியிலே அவரும் சென்றார். அவருடைய முதல் நாடகம் **கல்கி அவதார்** (கடைசி அவதாரம், 1895) என்னும் கேலிக் கூத்து நாடகம். குழந்தைப் பாடல்களில் வழங்கும் இலக்கணக் கட்டுப்பாடற்ற யாப்பு வகையில் அது எழுதப் பட்டது. அதில் நகைச்சுவைக் கேலிப் பாடல்கள் சிலவும் இருந்தன. பின்னர், அவர் எழுதிய நகைச்சுவை நாடகங் களில் மக்களுக்கு மிகவும் மகிழ்ச்சி அளிக்கும் பகுதிகளாக அவ்வகைப் பாடல்கள் பயன்பட்டன. இலக்கியத் துறை யில் அவர் இயற்றியவற்றுள் அவையே நெடுங்காலம் தங்கி யிருக்கக் கூடியவை. டி. எல். ராய் இயற்றிய உயர் நோக் குள்ள நாடகங்களில் இரண்டு **ராமாயணத்தை** அடிப்படை யாகக் கொண்டவை. மற்றொன்று **மஹாபாரதத்தை** அடிப் படையாகக் கொண்டது. (பின்னது **பீஷ்ம** என்னும் பெய ரோடு, அவர் காலமான பின், 1873ல், வெளியிடப் பட்டது) இராமாயண நாடகங்களாகிய **பாஷாணி** (கல்லாக மாறிய மங்கை, 1900) என்பதும், **ஸீதா** (1902) என்பதும், செய்யுள் வடிவில் எழுதப்பட்டவை. முதலாவது நாடகம், ரவீந்திரநாத தாகுர் எழுதியவற்றைப் போல், முழுதும் கட்டுப் பாடற்ற யாப்பு வகையில் எழுதப்பட்டது. இந்திரன் அகலி கையைக் கற்பழித்த கதையை, மிகப் புதிய முறையில், கூறு வதாக அந்த நாடகத்தைக் கொள்ளலாம். நாடக பாத்தி ரங்களின் பண்புகளை அவர் படிப்படியாக விளக்கும் முறை யில், கிரீஸ் சந்திர கோஷின் ஆதிக்கம் நன்றாகத் தெரி கிறது. அதில் உள்ள பாடல்கள் தாகுரின் பாடல்களை நிழல் போலப் பின்பற்றியவை என்பது வெளிப்படை. மற்றொரு நாடகமாகிய **ஸீதா** என்பது தொங்கல் எதுகைச் செய்யுள்களில் எழுதப்பட்டது, அவர் இயற்றிய நாடகங்களில் எல்லாம், ஐயமின்றி, அதுவே சிறந்தது.

தாராபாய் (1903) என்பதையும், **ஸோரப் ரோஸ்டம்** (1905) என்பதையும், இயற்கையோடு ஒவ்வா நாடகக் கவிதைகள் என்று சொல்லலாகாது. முதலாவது கதை இரஜ புத்திர வரலாற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. இரண்டிலும் பாட்டுக்கள் நிறையக் காணப்படுகின்றன; பிந்தியதில் இன் னும் அதிகம். **ஸோரப்-ரோஸ்டம்** என்பதில் காணப்படும் இலக்கணக் கட்டுப்பாடற்ற செய்யுளில் தாகுரின் ஆதிக்கம் நன்கு தெரிகிறது. அந்தக் கதை நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படும் அயல் நாட்டின் பின்னணியைக் கதை முழுவதிலும் செவ் வனே அமைப்பதற்கு எவ்வகை முயற்சியும் கருத்தோடு எடுத்துக்கொள்ளப் படவில்லை.

டி. எல். ராய் அதற்குப் பின்னர் இயற்றிய நாடகங்கள் உரைநடையில் எழுதப்பட்டன. அவற்றின் கதைகள் ரஜபுத்திர வரலாற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை. உபேந்திர நாத் தாஸ் இயற்றிய அற்புத-நிகழ்ச்சி நாடகங்கள் இரண்டின் ஆதிக்கமும் அவற்றில் காணப்படுகின்றன. அவற்றிலுள்ள சில பாடல்களின் மெட்டுக்கள் ஐரோப்பிய சங்கீதத்திலிருந்து அவ் ஆசிரியர் தாமாகவே இசைத்து அமைத்தவை. உண்மையில், அவருக்கு இசைத் திறமை இருந்தபடியால், அந்தப் பாடல்கள் அவரது நாடகங்களின் கவர்ச்சியை மிகுதிப் படுத்தின. அவை நாடக மேடையில் நடிக்கப்பட்டு வெற்றி பெற்றன. இந்தப் போலி வரலாற்று நாடகங்களில் மட்டுக்கு மிஞ்சிய உணர்ச்சி வேகமுடைய நாட்டுப் பற்று அதிகம் தொனிக்கிறது. ராய் எழுதிய 'வரலாற்று' நாடகங்களில் மிகச் சிறந்தது **ஸாஜஹான்** (1910) என்பதே. ஏனெனில், அந்நாடக ஆசிரியரான ராய்க்கு வழக்கமாக உள்ள குறைபாடு ஒன்றும் அதில் இல்லை. அழுத கண்ணுள்ள துன்பியலும், கசகச என்று ஒட்டுவது போன்ற போலி மதஇயலும், நாடக மேடையில் எங்கும் நிரம்பிக் கிடந்து, நல்ல சூழ் நிலை தோன்றவொட்டாமல் கெடுத்துவந்த தீய நிலை ஒழிவதற்கு அந்த நாடகங்கள் ஒரு முக்கிய காரணம். இதன் பொருட்டு நாம் ராயைப் பாராட்ட வேண்டும்.

க்ஷீரோத் பிரஸாத வித்யாவினோத் (1863-1927) என்பவர் கல்கத்தாக் கல்லூரியில் இரசாயனப் பேராசிரியராக இருந்தார். அவர் 1895ல் இசைப் பாடல்கள் நிரம்பிய நாடகங்களையும், இசை நாடகங்தளையும் எழுதினார். அவற்றுள் ஒன்று **ஆலி பாபா** (1897) என்பது; அரபிக் கதைகளில் அடங்கியது; பலரும் அறிந்தது. **ஆலி பாபா** என்பதை வங்காளிப் பொது நாடகமேடையில் என்றும் வாடாத இசை நாடகம் என்று சொல்லலாம். அது முதன்முதலில் நாடக மேடையில் நடிக்கப்படத்தொடங்கியதுமுதல், இப்போது அரை நூற்றாண்டுக்குமேல் ஆகிவிட்டபோதிலும், மக்களின் மனத்தைக் கவரும் சக்தி அதற்குச் சிறிதும் குறைவுபடக் காணோம். **யாத்ரா** நாடகங்கள் தொடங்கப்படும்போதும், அவை நடைபெறும்போது இடை இடையேயும், தோன்றிவந்த சில நகைச்சுவை நாடகப் பாத்திரங்களை அவர் உயிர்ப்பித்து, தமது நாடகங்களில் புகுத்தியது மிகவும் பாராட்டத் தக்க செயல். ஆனால், அவர் அந்தப் பாத்திரங்களைப் புத்துடை அணிவித்துக் காட்சியளிக்கச் செய்தார். பூர்ண சந்த்ர கோஷ் அமைத்துக் கொடுத்த இசையும், ந்ருபேந்த்ர சந்த்ர போஸ் பயில்வித்த நாட்டியமும், அவரது நாடகத்தில் நன்று

கப் பொருந்தி, அமைந்தன. வங்காள நாட்டுப் பொது நாடக மேடையின் வரலாற்றில் அந்த நாடகம் தோன்றியது ஒரு மிக முக்கியமான நிகழ்ச்சியாக இருந்து, பலராலும் பாராட்டப்பட்டது.

வித்யா வினோதர் இசை நாடகம், வாலாற்று நாடகம், பக்திச் சுவை நாடகம், நகைச்சுவை நாடகம், புனைவியல் நாடகம், என்னும் பலவகை நாடகங்களை எழுதினார். அவர் சமூக இயல் நாடகத்தை மட்டும் எழுத முயலவில்லை. அவருடைய நாடகங்கள் எல்லாம் கதைச் சுவை குன்றாமல் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. பக்திச் சுவை நாடகங்களிலும், புராணக் கதை நாடகங்களிலும், சமயச் சார்பான விஷயங்களும், நன்னெறி போதிக்கும் விஷயங்களும், அதிகம் மேலோங்காமல்,புனைவியல் நிகழ்ச்சிகளே முக்கியமாக இருக்குமாறு அவர் அவற்றை அமைத்திருக்கிறார், ஆதலால்,அவற்றின் நாடகப்பண்பு சிறந்து காண்கிறது. கிரீஸ் சந்த்ர கோஷ் எழுதியவைகளையும் ரவீந்திரநாத தாகூர் எழுதியவைகளையும் பற்றி அவர் எழுதியபோதிலும், ஒவ்வொன்றின் தரத்தையும் அறிந்து, சிறிது சிறிதே அவ்வாறு செய்துவந்தார். நாடக உத்திகளில் முந்தியவரையும், கதை அமைப்பில் பிந்திய வரையும், பின்பற்றினார். அவற்றுக்கு ஓர் உதாரணமாக **ரகுவீர்** (1903) நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். அது ராமாயணக் கதையைத் தழுவியது. அவருடைய முதல் நாடகம் **பூல் சய்யா** (மண—அறைப் படுக்கை, 1894) என்பது ஒரு போலி வரலாற்றுக் கதை. அது ரவீந்திர நாத தாகூர் இயற்றிய நாவல்களைப் பின்பற்றி, இலக்கணக் கட்டுப் பாடற்ற யாப்பில் இயற்றப்பட்டது. அவர் இயற்றிய கடைசி நாடகம் **ரத்னேச்வரேர் மந்திரே** (இரத்தினேசுவரரின் கோயிலில், 1922) என்பது. அப்பொழுது புதிதாகத் தோன்றிய சினிமாவில் கையாளப்படும் உத்திகள் அதில் காணப்படுகின்றன. ஆயினும், அந்தக் கதை அவர் சொந்தமாகப் புனைந்த கதை.

21.

புனைவியல் பாங்கினர்

வடமொழிக் கல்லூரியில் பயின்றிருந்த பிஹாரி லால் சக்கரவர்த்தி (1834—1894) தமது வாழ்க்கைத் தேவையின் பொருட்டுக் கவிதைகளை எழுதினாரே அன்றி, புறம்பாகத் தோன்றிய ஏதோ ஒரு காரணத்தாலோ, அல்லது கவிதையைப் படைக்க வேண்டும் என்ற நாட்டத்தாலோ, எழுதவில்லை. அவர் கல்கத்தாவில் வாழ்ந்த குடும்பம் ஒன்றில் பிறந்தவர். அவர் வடமொழியைப் பயின்றதற்கு அதில் புலமை பெறவேண்டும் என்ற நோக்கத்தைவிட, அவருக்குக் கவிதையின்மேல் இருந்த ஆசையே பெரிய காரணம். வால்மீகிக்கும் காளிதாஸருக்கும் அவர் தமது மனத்தை முற்றும் பறிகொடுத்தார். அவருக்கு ஆங்கிலமும் தெரியும்; ஆனால், அதை அதிகமாகப் பள்ளியில் பயிலவில்லை. அதுவும் ஒரு நல்ல காலம்தான். ஏனென்றால், ஆங்கிலக் கவிதை மைக்கேல் மதுசூதன் டட்டையும், வேறு பலரையும், வசப்படுத்தியது போல் அவரை மூழ்கச் செய்யவில்லை. அதே சமயத்தில், அவருக்குச் சற்று முந்திய காலத்தில் வங்காளி இலக்கியத்தை இயற்றிய கவிகளையும் அவர் ஆழப் படித்துத் தெரிந்துகொண்டிருந்தார். இவ்வளவும் ஒன்று சேர்ந்த காரணத்தால், தம்மோடு சமகாலத்தில் வாழ்ந்த மற்ற எல்லாரிடமிருந்தும் சக்கரவர்த்தி தனித்துக் காண்கிறார். அவருக்கு முன்னர் வாழ்ந்தவரிடமிருந்தும் அவ்வாறே.

சக்கரவர்த்தி எழுதிய முதல் கவிதை-நூல் பண்டைய மரபில் எழுதிய ஒரு சதகம் (நூறு பாடல்). அதன் பிறகு அவர் **பூர்ணிமா** (1858) என்னும் பத்திரிகையைத் தொடங்கினார். அது நின்றுபோனதும், **அபோத்-பந்து** (அறிவிலிகளின் நண்பன்) என்னும் பத்திரிகையைத் தொடங்கினார். அது நான்கு ஆண்டுக் காலம் (1886–1889) நடைபெற்றது. அவர் எழுதிய கவிதைகளும், உரைநடைகளும், முதலில் இந்தப் பத்திரிகைகளில்தான் வெளிவந்தன. **பந்துவியோக** (நண்பரின் பிரிவு, 1893) என்பது நான்கு காண்டங்களாக எழுதப்பட்டது. அந்தக் கவி தமது முதல் மனைவியையும், தம்முடைய சிறுபிராய நண்பர்கள் மூவரையும், இழந்ததைக் குறித்து அது கூறுகிறது. ஈசுவர சந்திர குப்தர் காட்டிய வழியையே அக்கவிதைகள் பின்பற்றுகின்றன. அவற்றில் சிறப்பாகக் கூறக் கூடியதெல்லாம் அவரது சொந்த நாட்டின்மீதும், அதன் கவிதையின் மீதும், அவருக்கு இருந்த ஆழ்ந்த அன்பை அவை வெளியிடுகின்றன என்பதே. அதற்கு அடுத்த காவியம்

ப்ரேம் ப்ரவாஹினி (அன்பு வெள்ளம், 1863) என்பது. அதன் நடையில் யாதொரு முன்னேற்றமும் காணப்படவில்லை. ஆனால், அதில் ஒரு புதிய தன்மை, பண்பு, ததும்பி நிற்கிறது. வாழ்க்கையிலும், காதலிலும், மிக்க ஏமாற்றம் அடைந்த அந்தக் கவி, கவிதைகளை இயற்றிவந்ததால், அத் துயரங்களிலிருந்து சற்றே தப்பியும், ஆறுதல் அடைந்தும், வந்தார். மனத்தின் உள்ளே விளக்கை ஏற்றியபொழுது, கவிக்கு இவ்வகையான உணர்ச்சிகள் எழுகின்றன.

> இன்று பிரபஞ்சம் முழுதும் எளிதில் உணர ஒண்ணாத ஒளிக் கற்றையால் விளங்குகிறது. மனம் உவகை பெற்றெழுந்து, அறிய இயலாத் தெய்வத்தின் வெற்றியைப் புகழ்கிறது. மெல்ல மெல்ல, உலக மக்களின் கலகலப்பு ஓசைகள்' அடங்குகின்றன. வேய்ங் குழலின் இனிய இசை, யாவற்றுக்கும் மேலாக, எழுகிறது. என் உள்ளம் அமுதக் கடலில் ஆழ்ந்து, மூழ்குவதுபோல் தோன்றுகிறது. என் உடல் பரவசமுற்று, மேன்மேலும் எழுவதுபோல் தோன்றுகிறது.

அக்காலத்தில் மனம் போனபடி இலக்கியங்களைக் குறை கூறிவந்த விமர்சகர்களையும், அக்காலத்தில் மிகவும் புகழ் பெற்ற வெறும் செய்யுள்-இயற்றிகளையும், அந்தக் கவி, ஐயத்துக்கு இடமின்றி, குறை கூறுகிறார். மரபு அடிச்சுவட்டைப் பின்பற்றி நடந்து வருபவர்களைப் பற்றித் தாம் கொண்ட கருத்தை இவ்வாறு வெளியிடுகிறார்:

> 'மற்றவர்களின் எச்சில் கலங்களை அவர்கள் நக்குகிறார்கள். தங்களுக்கோ கலம் யாதொன்றும் இல்லை. ஆயினும், அவர்களே சர்வாதிகாரிகளாயும், வங்காளி நாட்டுத் தலைவர்களாயும், விளங்குகிறார்கள். கவிதைப் பாதையில் அவர்களுடைய மனம் எந்நாளும் சென்றதே இல்லை. தாங்கள் சென்ற வழியிலேயே கவிகள் பின் தொடர வேண்டும் என்கிறார்கள். கவி அமுதின் சுவையை அவர்கள் ஒரு நாளுமே நுகர்ந்து அறிந்ததில்லை. ஆயினும், அமுதத்தைப் பலருக்கு வழங்க வேண்டும் என்னும் அவர்களுடைய ஆசையோ மிகப் பெரிது.

சக்கரவர்த்தி இயற்றிய மூன்றாவது காவியமான **நிஸர்க்க-ஸந்தர்சன்** (இயற்கையோடு பயிலல், 1869) என்பது எட்டுக் காண்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. 1867ல் நவம்பர் மாதத் தொடக்கத்தில் கல்கத்தாவின்மீது வீசிப் பெருஞ் சேதம் விளைத்த சூறாவளியைப் பற்றி, அந்தக் கவியின் மனத்தில்

எழுந்த எண்ணங்களை அது விவரித்துக் கூறுகிறது. செய்யுள் அடிகளில், ஒன்றுவிட்டு ஒன்றில், தொங்கல்-எதுகைகள் அமைந்திருக்கின்றன. அவ்வாறு நான்கு அடிகள் கொண்டது ஒரு செய்யுள். நடை எளிமையானது. புதிய யாப்பு வகையை அவர் கையாண்ட முறையைப் பார்த்தால், அவர் பின்னர் சிறந்த கவியாகக் கூடும் என்பது தெரிகிறது. இயற்கையும் மனிதனுமாகச் சேர்ந்து, திரை முழுவதையும் கவர்ந்துவிட்டன. ஆகையால், கவி பின்னணியிலே நிற்கிறார். அதற்கு அடுத்த கவிதை **வங்க-ஸுந்தரி** (வங்காள நாட்டுக் கட்டழகிகள், 1869) என்பது. சக்கரவர்த்தியின் புனைந்துரைத் திறமையும் தனிநிலைச் செய்யுள்களைப் பாடும் திறமையும், முதலில் எப்படி இருந்தன என்பதை அது காட்டுகிறது. அதன் இரண்டாவது பதிப்பில் (1880) **ஸுரபாலா** (தேவ மங்கை) என்னும் புதிய காவியம் ஒன்று அதன் மூன்றாவது காண்டமாகச் சேர்க்கப் பட்டது. உண்மையில், இந்தக் காவியம் அவர் அடுத்தாற் போல் இயற்றியதாயும், அவர் எழுதியவற்றில் எல்லாம் சிறந்த தாயும், உள்ள கவிதையின் முன்தோற்றம் என்று சொல்ல லாம். நெடுநாளைக்கு முன்னால் அவர் இயற்றிய மற்றக் காண்டங்களில் காணப்படும் மூன்று ஈரடிச் செய்யுள்களாக அமைந்த யாப்பு முறையைக் காட்டிலும் இந் நூலில் காணும் முறை சிறந்தது. அந்தக் கவியின் மனத்தில் ஆழ்ந்து கிடந்த 'தெய்விக மனக்குறை' முதல் காண்டத்தில் வெளியிடப்பட் டிருக்கிறது. புராணங்களில் காணும் மாட்சிமையும் சௌந்தர் யமும் பெற்று, தெய்வத் தன்மையோடு விளங்கும் 'என்றென் றும், நிலைபெற்ற பெண்மை' பலவாறாக அவரால் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளது. இரண்டாவது காண்டம் அதைக் குறித்துக் கூறும் பாசுரமாக (வணக்கப் பாடல்) அமைந்திருக்கிறது. கவி தமது மனத்தில் கொண்ட 'தெய்விக மங்கையின்' உருவத்தை மூன்றாவது காண்டம் சித்திரிக்கிறது. அவளை மணக்க விரும்பி, அவ்வாறு செய்ய ஒட்டாமல் தடுக்கப்பட்டு, தன் குடும்பத் தாரால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பெண்ணையே கட்டாயத்தின் பேரில் மணந்து, ஏமாற்றம் அடைந்த, ஒரு காதலனின் வாழ்க் கையைச் சித்திரிக்கிறது. நான்காவது காண்டம் ஒரு வீட்டின் நான்கு சுவர்களே வரம்பாக அமைந்த அந்தப்புரத்தின் சிற் றெல்லைக்குள் அடைபட்டு, ஆண்டு முழுதும், ஒவ்வொரு நாளும், ஒரே வகையான வீட்டு வேலைகளைச் செய்து, தனது ஆயுளில் நல்வாழ்வுக்கு உரிய காலம் முழுவதையும் அங்கேயே போக்கிவரும் பெண்ணைப் பற்றிக் கூறுகிறது. கடைசியாக அவள் சிறிது காலத்துக்கு முன்னால் படிக்கக் கற்றுக்கொண்ட நூல்களின் மூலமாக, அந்தச் சிறையிலிருந்து, தப்பி

வெளியேறும் வழியைக் காண்கிருள். ஆனல், அவளுடைய தினசரி வாழ்க்கை என்னும் காப்புச் சிறையிலிருந்து தப்ப அவளுக்கு வழி இல்லை; அப்படித் தப்பக்கூடிய காலம் கடந்து, வெகுநாள் ஆகிவிட்டது. ஐந்தாவது காண்டம் இரக்க மன முள்ள பெண்களைப் பற்றிக் கூறுகிறது. கூரை வேய்ந்த சில குடிசைகள் தீப்பற்றி எரிகின்றன. அந்தப் பெண் தன் வீட்டின் சாளரத்திலிருந்து கலங்கிய கண்ணேடு அந்தக் காட்சியைக் காண்கிருள். வயது முதிர்ந்தவளும் குரூபியுமான ஒருவனுக்கு மணமான இளம் பெண் ஒருத்தியின்மீது கவியின் மனத்தில் உதித்து, அங்கு அடக்கிவைத்திருந்த இரக்கத்தை, விரிவாகக் கூறுவதாக ஆருவது காண்டம் அமைந்திருக்கிறது. அதற்கு அடுத்த மூன்று காண்டங்களும் மற்றவைகளைவிட உற்சாகமான போக்கை உடையவை. தம்முடைய ஆருயிர் மனைவியை, முறையே, வாழ்க்கைத் துணையாகவும், தன்மீது பேரன்பு கொண்ட காதலியாகவும், இளம் தாயாகவும், மனத்தில் உருப் பெறச் செய்து, பாராட்டியதை வெளியிடுகின்றன.

சக்கரவர்த்தி எழுதிய காவியங்களில் மிகச் சிறந்தது **சாரதா-மங்கள்** (கவிதை உணர்ச்சியின் தெய்விகப் பாடல்[1], 1879) என்பது. அந்தப் பாடலுக்கு அவர் இட்ட பெயர் பண்டைக் கால வங்காளிக் கவிதையின்மீது இருந்த பற்றைக் காட்டுகிறது. ஆனல், அதுவரையில் அம்மொழியில் எழுதப் பட்டிருந்த கவிதைகள் எல்லாவற்றிலிருந்தும் அந்தக் கவிதை யில் அடங்கிய உள்-உணர்ச்சி முற்றும் வேறுபட்டுக் காண் கிறது. **சாரதா-மங்கள்** கூறும் பொருள் முழு வளர்ச்சியுரு ததும், தெளிவான உருவற்றதும், எளிதில் பற்றமுடியாதது மாக உள்ளது. அவருடைய லட்சியக் கருத்தையும், அவருக்கு உயர்வான உணர்வுகளை ஊட்டிய ஊற்றையும், கண்ணுக்குத் தோன்றக் கூடிய உருவில் அவர், தமது மனத்தாலும் கற்பனை யாலும், அமைத்துக் காட்டும் முயற்சியே அது. கவியின் சிந்தனைகள் ஓரிடத்திலும் நிலையாக நிற்பதில்லை; அவை பக்குவ மான முதிர்ச்சியைப் பெறவும் இல்லை; ஒன்ருேடொன்று ஒட்டாமல், தொடர்பு அற்றவை போல் இருக்கின்றன. அவ ருடைய மனேபாவம் ஆவிபோல் காற்றில் ஓடி மறைகிறது. அவருடைய உருவகச் சக்தி, மெய்த் தோற்றம் அளிக்காமல்,

---

1. அந்தக் காவியம் 1870ல் தொடங்கப்பட்டது. அது முடிவு பெறுவதற்கு முன், 1874ல், ஒரு மாதப் பத்திரிகையில், அரை குறையாக வெளிவந்தது. ஜ்யோதிரிந்த்ர நாத தாகுரின் மனைவி விரும்பியதற்கு இணங்க, அது பின்னர் முற்றும் எழுதப் பெற்றது.

மெல்லியதாகவும் அரைகுறையாகவும் அமைந்த வானவில்லைப் போல், கணத்துக்குக் கணம் மாறும் நிறங்களைப் பெற்றுக் காண்கிறது. கவியின் சிந்தனை முழுவதையும் பெருமகிழ்ச்சியின் களிப்பு, கவர்ந்து நிற்கிறது. இத்தனை உறுப்புக்களும், சாரதா-மங்களில் கலந்து கிடப்பதால், அதன் நடை சமமாக இல்லை. அது, சில இடங்களில் உயர்வு தாழ்வுகளை உடையதாயும், பல இடங்களில் கவியின் மனத்தில் தோன்றுவதைத் தெளிவாக வெளியிடாததாயும், ஒரு சில இடங்களில் எளிதில் விளங்காததாயும், அமைந்திருக்கிறது. அமைந்து வரும் காவியம் என்று அதைச் சொல்லலாமே தவிர, அதற்கு மேலாக அதைக் கூறுவதற்கில்லை.

ஒரு வேடன் எய்த அம்பு ஆண் பறவையைக் கொன்ற போது, வால்மீகி முனிவரின் மனத்துள்ளே மறைந்து கிடந்த துயர ஊற்றையும், கவிதை வெள்ளத்தையும், ஒருங்கே பொங்கி எழச் செய்த உணர்ச்சிகளைக் கவி, முதல் காண்டத்தில், பின்னேக்காகக் கண்டு, மீண்டும் கூறுகிறார். இரண்டாவது காண்டத்தில் கவியின் மனம், வைணவக் கவிகள் இயற்றிய பாடல்களில் வரும் இராதையைப் போல, தான் இழந்த காதலனை, அதாவது பேரின்பத்தை (ஆனந்தத்தை), நாடிச் செல்கிறது.

அந்தக் கவியின் ஆன்மாவின் உள்ளே நிகழும் முரண்பாடுகளை மூன்ருவது காண்டம் பிரதிபலித்துக் காட்டுகிறது. இலக்கு இன்னது என்று ஒரு கணத்தில் திறந்து காட்டப்படுகிறது. மறு கணம், கண்ணெதிரே வெறும் சுவர் தோன்றி அக் காட்சியை மறைக்கிறது. இவ்வாறு நடக்கும் இந்தக் கண்ணும்பூச்சி விளையாட்டு, வேதனையையும் ஏமாற்றத்தையும் நமக்குத் தருகிறது. ஐந்தாவது காண்டத்தில் (இதுவே இறுதிக் காண்டம்) கவியின் நாட்டம் அவரை இமயத்தின் உயர்ந்த சிகரங்களுக்கு அழைத்துச் செல்கிறது; அவ் இடத்திலே அவர் தமது குறிக்கோளை, அதாவது பேரின்பத்தை (ஆனந்தத்தை), அடைகிருர்.

ஸாதேர் ஆஸன் (பாராட்டப்பெற்ற திண்டு, 1888—1889) என்பது அவர் இயற்றிய சிறந்த காவியங்களுள் மற்றொன்று. அதைச் சாரதா-மங்களின் தொடர்ச்சி என்று கூடச் சொல்லலாம். அந்தக் கவிதை தொடங்கப்பட்டது எவ்வாறு என்று கூறும் வித்து அதன் பெயரிலேயே அடங்கிக் கிடக்கிறது. அந்தச் செய்தியே ஒரு கதை. அந்தக் கவி த்விஜேந்திர நாத தாகுரின் நெருங்கிய நண்பர். தாகுர் குடும்பத்தின் மதிப்பைப் பெற்ற சிநேகிதர். ஜ்யோதிரிந்திர நாத தாகுரின் மனைவி சக்கரவர்த்தியின் கவிதையை மிக்க

ஆர்வத்தோடு பாராட்டிவந்தாள். தனது பாராட்டுக்கு ஓர் அறிகுறியாக, தன் கையால் தானே பின்னிய கம்பளத் திண்டு ஒன்றைக் கவிக்கு அன்பளிப்பாக அவள் கொடுத்திருந்தாள். அதற்கு ஈடாக ஒரு கவிதையை எழுதித் தரவேண்டும் என்று கேட்டாள். சக்கரவர்த்தி ஒழுங்காக அந்தக் கவிதையைத் தொடங்கினர். மூன்றே மூன்று பாடல்களை எழுதியபின், தாம் வாக்களித்ததை அடியோடு மறந்துவிட்டார். அவள் அகாலமாக மரணம் அடைந்தாள். அதன் பின்பே, தாம் வாக்களித்தபடி நடவாமல் இருந்தது அவருக்கு நினைவுக்கு வந்தது. பத்துக் காண்டங்களையும் ஒரு பின்னுரையையும் எழுதி, அதை முடித்தார். மனிதன் நேரில் அநுபவிப்பதும், மனத்தால் காண்பதுமான, பற்பலவான வாழ்க்கைக் காட்சிகளுக்கெல்லாம் அடிப்படையாக உள்ள அழகு, காட்சியளித்துத் தோன்றுவதாக அக் காவியம் தொடங்குகிறது. அந்த அழகே மனிதனுடைய இலட்சியங்கள் அனைத்தையும் ஒன்ருக அணைத்து அமைந்த உருவம். அதன் பிறகு, கவி தமது வாழ்க்கையில் கடந்து சென்ற நாட்களை மீண்டும் எண்ணுகிருர். தமது சிறு பிராயத்திலும், வாலிபப் பிராயத்தின் தொடக்கத்திலும், தாம் அநுபவித்த காதல்களையும் மகிழ்ச்சிகளையும், மீண்டும், உணர்ந்து அநுபவிக்கிருர். அவ் உணர்ச்சியானது சொர்க்கத்தின் வாயிற்படியின் அண்டையிலுள்ள சொர்க்கலோகப் பூங்காவில் அவரைக் கொண்டு சேர்க்கிறது. அவருடைய காதலியின்மீது அவர் கொண்டிருந்த அன்பானது பிரபஞ்சம் முழுவதின்மீதும் உள்ள பேரன்பாக அமைகிறது.

> ஆணின்மீதும், பெண்ணின்மீதும், நான் அன்புடையவன்;
> சரம், அசரம், என்னும் பிரபஞ்சம் அனைத்தின்மீதும்
> அன்புடையவன்;
> நான் என்மீதே அன்புடையவன். மனத்தில் ஆனந்தம்
> நிரம்பி, நான் வாழ்கின்றேன்!

கணவன்மீது அன்பு கொண்ட மனைவி ஒருத்தியின் பிரிந்த ஆவியை, சொர்க்கத்திற்குப் போகும் வழியில், அவர் காண்கிருர். அவளுடைய கண்களிலிருந்து ஒரு நீர்த் துளி சிந்துகிறது. காய்ந்து வறண்டு கிடக்கும் கவியின் ஆன்மாவுக்கு அது திருப்தி அளிக்கிறது. சொர்க்கத்தின் திறந்த வாயிலின் வழியாக அவள் உள்ளே செல்கிருள். அவ் வாயிற் கதவுகள், கவியை உள்ளே வரவிடாமல், அடைக்கப்படுகின்றன. அதன் பிறகு, உருவத்திலும், பொருளிலும், செயலிலும், சிந்தனையிலும், பற்பல வகையாகக் காணும் தெய்விக அழகைக் கண்ணுல் பார்த்தும், மனத்தால் தியானம் செய்தும், அந்தக் கவியின்

ஆன்மா அமைதி அடைகிறது. பிறகு, சாரதா-மங்கள் என்னும் நூலைத் தாம் எழுதி முடிக்கத் தூண்டியவளாயும், தாம் அப்போது எழுதிய அந்தக் காவியத்தை எழுதுவதற்குரிய மன-எழுச்சியைத் தமக்கு அளித்தவளாயும், உள்ள பெண்மணிக்கு அந்தக் கவி அஞ்சலி செலுத்துகிருர். கவிதைத் தெய்வமே உருவெடுத்து மண்ணில் தோன்றியது போல அந்தப் பெண்மணி அவருக்குத் தோன்றுகிருள்.

பிஹாரி லால் சக்கரவர்த்தி வழிகாட்ட, எழுதிவந்த புனேவியல் பாங்கு ஆசிரியர்களின் குழு மிகத் தீவிரமான அக நிலையை உடையதாயும், அன்பின்மீதும் (முக்கியமாகப் பெண்கள்-அன்பின்மீதும்), வேறு வகையாக ஒருவரையொருவரோடு பிணைக்கும் உணர்ச்சிகளின்மீதும், அளவிறந்த மதிப்புடையதாயும், இருந்தது. அக் காலத்தில் கவனித்தற்கு உரியவையாயும், உடனே செய்யப்பட வேண்டியவையாயும், உள்ள முக்கியமான சீர்திருத்தப் பிரச்சினைகளைப் பற்றி அவர்கள் கொண்டிருந்த கருத்து வேறு: அப்போது வாழ்ந்த மற்றக் கவிக் குழுவினர் (இவர்களைப் பண்டைநலப் பற்றுடையவர்கள் என்று சொல்வது முற்றும் பொருந்தாது எனினும், ஒருவாறேனும் பொருந்தும்) கொண்டிருந்த கருத்து வேறு. பிந்திய வகுப்பைச் சேர்ந்தவர்கள் ஆங்கிலக் கல்வி கற்றவர்களாக இருந்தபோதிலும், சீர்திருத்தவாதிகளும் புதுக் கொள்கையினரும் கொண்டிருந்த முன்னேற்றக் கருத்துக்களை இவர்கள் ஆதரிக்காமல், அதற்கு எதிரிடையாக இவர்கள் நடந்துவந்தார்கள் என்பது வியப்பாகத் தோன்றுகின்றது. உதாரணமாக, கைம்பெண் மறுமணம், பெண்களின் விடுதலை, ஆகியவற்றுக்கு இவர்கள் அளித்த ஆதரவு முழு மனத்தோடும் அளிக்கப்படவில்லை; அரைமனத்தோடும் கருத்தின்றியுமே அளிக்கப்பட்டது. ஆனல், இதற்கு மாருக, புனேவியல் பாங்கினர், கல்லூரிப் படிப்புப் பெற்றவர்கள் அல்லர். அவர்கள் சமூகச் சீர்திருத்தத்தைப் பற்றிச் சொல்வன்மையோடு பேசவோ எழுதவோ இல்லை. ஆயினும், அவர்கள் மனமாரவும், மிக்க ஊக்கத்தோடும், சமூகச் சீர்திருத்தத்தைத் தாமாகவும், ஆதரித்து வந்தார்கள். பண்டைப் பெருமையைப் போற்றிவந்தார்கள். பெண்-இனம் ஆண் இனத்தைக் காட்டிலும் பொதுவாகத் தாழ்ந்தது என்றும், பழங்காலப் பழமொழிகளையும் நாடோடி வசனங்களையும் அமைத்தவர்கள் கூறியதுபோல், பெண் இனம் மக்களை ஏமாற்றி நரகத்துக்கு அழைத்துச் செல்லும் அத்துணை வஞ்சனை மனம் படைத்ததாக இல்லாவிட்டாலும், உயிரியல் துறைக்கு மட்டுமே பெண் இனம் இன்றியமையாதது என்றும், கருதிவந்தார்கள்.

ஸுரேந்த்ர-நாத் மஜும்தார் (1838-1878) பண்டை மரபுகளில் பற்றுடையவர்களைப் போல், சிரிய முறையில் கவிதைகளை இயற்றித் தமது இலக்கிய வாழ்க்கையைத் தொடங்கிய போதிலும், அவரைப் பாதிப் புனைவியல் பாங்கினர் என்றே கூறவேண்டும். அவருடைய மிகச் சிறந்த கவிதையாகிய மஹிலா[2] (பெண்) என்பது 1870-1871ல் எழுதப்பட்டது; அவர் காலமான பிறகு, 1880லும், 1883லும், இரண்டு பகுதிகளாக வெளியிடப்பட்டது. சக்கரவர்த்தி எழுதிய வங்க-ஸுந்தரி என்னும் நூலே இந்தக் கவிதையை எழுதுமாறு அவரைத் தூண்டிற்று என்பதில் ஐயமில்லை. இது நான்கு பகுதிகளாக அமைந்திருக்கிறது. முதல் பகுதி முன்னுரையாகவும், மற்றவை மூன்றும் பெண்ணாகப் பிறந்தவள் மனிதனுடைய இல்வாழ்க்கையில் தாய், மனைவி, சகோதரி, என்று தோன்றும் மூன்று உருவங்களைப் பற்றிக் கூறுபவையாகவும், அமைந்திருக்கின்றன. கடைசிப் பகுதி முற்றுப் பெறவில்லை; அதில் நான்கு பாடல்கள் மட்டுமே எழுதப்பட்டுள்ளன. மனிதன் இப்போது பெற்றுள்ள நிலைக்கு அவனை உயர்த்தியவள் பெண்ணே என்றும், அவள் கடைசியாகத் தேவலோகத்துக்கு அவனை அழைத்துச் செல்லுவாள் என்றும், கவி நம்புகிறார். மனைவி என்னும் நிலையில் பெண்ணைப் பற்றிக் கவி கூறும்போது, அவர் தமது மனத்தை நிறைத்துக் கிடக்கும் ஆழ்ந்த காதலை வெளியிடுகிறார். ஒருவனுடைய மரணத்துக்குப் பின், அவனது ஆவி அவன் காதலித்த பெண்ணைச் சுற்றியே திரிந்துகொண் டிருக்கும் என்றும், அவனது அன்பு தனது ஆற்றலால் அவளைச் சுற்றியுள்ள வாழ்க்கை முழுவதையும் உயிர்ததும்பச் செய்யும் என்றும், அவர் உறுதியாகக் கூறுகிறார்.

ஏற்றிய விளக்கை உன்கையினில் ஏந்தினை;
காற்றினில் அணையுமோ என்னவே கவன்றனை;
நன்னடை மங்கையே, மிகமெல நடந்தனை;
அன்னதன் ஒளியினால் அணிபெறு முகத்தினை,
செந்திறக் குருதிபோல் சிவந்தெழு சுவாலையும்,
கன்னியே, முத்திட அலைவுறும், காற்றினில்—
(என்னை அச் சுவாலையில் காணுவாய், என்றுமே)

---

2. இந்தக் கவிதையைக் கவி எழுதிமுடிக்க வில்லை. அதற்குப் பெயர்கூடக் கொடுக்கவில்லை. அதைப் பின்னர் வெளியிட்ட அவருடைய தம்பியாகிய மஜும்தாரே அதற்கு இப் பெயரைச் சூட்டினார்.

சக்கரவர்த்தியைப் போலவே மஜூம்தாரும் நன்கு கற்றவர். அவருடைய நடை, வடமொழி கலந்தது; சுருக்கமாக அமைந்தது. **மஹிலா** என்பது ஏழு-வரிப் பாடல்களாக எழுதப்பட்டுள்ளது. அவர் எழுதிய மற்ற நீண்ட காவியங்கள் அவ்வளவு சிறப்பானவை அல்ல. ஆயினும் அவருடைய சிறு பாடல்களில் சில, நல்ல கவிதைச் சுவை உள்ளவை. இவை எல்லாம் ஒன்ருகத் திரட்டப்பட்டு, ஒரு நூலாக இன்னும் வெளிவரவில்லை என்பது துரதிர்ஷ்டமே. மஜூம்தார் உரை நடைக் கட்டுரைகளையும் எழுதியிருக்கிருர். டாட் எழுதிய **ராஜஸ்தான்** என்னும் நூலின் பெரும்பகுதியை அவர் மொழி பெயர்த்தார் (1873-1877). அவர் நாடகம் எழுதுவதிலும் சிறிது முயன்று பார்த்தார். அவர் இயற்றிய **ஹாமிர்** என்பது ஒரு வரலாற்று நாடகம். அவர் இறந்தபின், 1881ல், அது வெளிவந்தது. அதை மக்கள் நன்கு விரும்பி வரவேற்றனர்.

த்விஜேந்திர நாத தாகுர் (1840-1926), தமது தம்பியாகிய ரவீந்திரநாத தாகுரைப் போலவே, பல துறைகளில் மேதா விலாசம் பெற்றவர்; கிட்டத்தட்ட அவ்வளவிலும் பெற்றவர் என்றுகூடச் சொல்லலாம். கணக்கு முதல் இசை வரையிலும், தத்துவ ஞானம் முதல் சுருக்கெழுத்து வரையிலும், அவர் கருத்து உடையவராக இருந்தார். அவர் அழகான ஓவியங்களை வரையக் கூடியவர். அட்டைப் பெட்டிகளைச் செய்வதில் அவருக்கு அசாதாரணமான திறமை இருந்தது. ஆனல், தத்துவ ஞானத்தைத் தவிர, வேறு எதுவும் அவருடைய கருத்தை அத்துணை கவரவில்லை. ஆதலால், அவருக்கு இருந்த திறமைகள் எல்லாம் வளர்ச்சியுருமலும், செயல் பெருமலும், இருந்துவிட்டன. கவிதைகளை இயற்றவேண்டும் என்ற மனக் கிளர்ச்சி, இடையிடையே, எப்போதோ மட்டும், அவருக்கு உண்டாகும். இப்படி எல்லாம் இருந்தும், வங்காள உரை நடையை மிகத் திறமையோடு கையாண்டவர்களுள் அவர் ஒருவர். மிகவும் அற்புதமானதும் தனிச் சிறப்புடையதுமான காவியம் ஒன்றையும் அவர் இயற்றியிருக்கிருர்.

த்விஜேந்திர நாதர் **மேக-தூதத்தை** (1860) மொழி பெயர்த்தார். அம் மொழிபெயர்ப்பும் மக்களால் நன்கு பாராட்டப்பட்டது. பிறகு, அவர் சில பக்திச் சுவைப் பாடல்களையும், நாட்டுப்பற்றுள்ள பாடல்களையும், எழுதினர். அவருடைய தந்தையார் எழுதிய **பிராம்ம தர்ம** (பிராமோ சமயத்தின் கைநூல்) என்பதை வங்காளி மொழியில், செய்யுள் வடிவில், மொழிபெயர்த்தார். அவர் எழுதிய மிகச் சிறந்த காவியம்

ஸ்வப்ன-ப்ரயாண் (கனவுலக யாத்திரை) என்பது 1873-74ல் எழுதப்பட்டு, 1875ல் வெளிவந்தது. அது சிறந்த கற்பனைகள் நிரம்பிய உயர்ந்த காவியம். அக் காவியம் ஒட்டுவமையால் நன்னெறியை விளக்க முயல்கிறது. **பேரீ க்வீன்** என்னும் கவிதையோடும் **பில்க்ரிம்ஸ் ப்ரோக்ரெஸ்** என்னும் கதையோடும், அது ஒப்பிடத் தக்கது. ஆன்ம குணம் நிரம்பிய கவிதை என்றோ, செய்யுள் வடிவில் அமைந்த புனைவியல் பாங்குள்ள கதை என்றோ, அதைச் சொல்ல முடியாது. ரவீந்திரநாத தாகுர் கூறியது போல், அது பல உப்பரிகைகளை உடைய மகோன்னதமான கட்டிடம். அதில் வரும் ஒட்டுவமைகள் கனவுலகத்தில் ஒருவர் காணும் காட்சிகளைப் போன்றவை. அதன் முகப்புக்கள் வானுற ஓங்கி உயர்ந்து நிற்கின்றன. அதுபற்பல நிறங்கள் தீட்டிய மண்டபங்களையும், செதுக்கு வேலை மிக்க தாழ்வாரங்களையும், நாற்புறமும் அணிகள் நிரம்பிய பூங்காக்களையும், உடையது. அதன் கற்பனை துணிகரமானது. அதன் அமைப்பும், அதில் கையாளப்படும் ஒத்திசையும், தொங்கல்-எதுகைகளும், நடையும், அவ்வாறே துணிகரமாக அமைக்கப்பட்டவை. தமது நண்பரான சக்கரவர்த்தியைப் போலவே, அவரும், மக்கள் பேசும் மொழியை அவ்வாறு இல்லாத இலக்கிய மொழியோடும், கவிகள் கையாளும் நடையை அப் பண்பு இல்லாத சாமானிய மக்கள் வழங்கும் நடையோடும், கலந்து, கையாளத் தயங்கவில்லை. இப்படிப்பட்ட செயலின் விளைவு மிகவும் திருப்தியாகவே தோன்றுகிறது; சக்கரவர்த்தி இயற்றியவை அவ்வாறு இல்லை. அவருடைய நடை எப்பொழுதும் பேர்பாதி-அளவிலேனும் உயர்வான கருத்துக்களை வெளியிட்டு வந்தன. இதையே அவர் செய்தவை யாவற்றிற்கும் மேலாகக் கூற வேண்டும். அவர் இயற்றிய ஒட்டுவமைகள் கனவில் நெய்தவை போல், மெல்லிய இழைகளால் அமைந்தவை; சித்திர வேலைப்பாடு உடையவை. அத்தகைய பண்புள்ளவைகளுக்கு உருவம், வடிவம், திண்மை, ஆகியவற்றை அளிப்பதற்கு அவ்வாறு உயர்ந்த கருத்துக்கள் பெரிதும் துணைநிற்கின்றன.

'கனவுலக யாத்திரை'யில் கூறப்படும் ஒட்டுவமை ஒரு நாடோடிக் கதை வடிவமாக அமைந்திருக்கிறது. உறக்கத்தில் ஆழ்ந்து கிடக்கிறார் கவி. அவரது ஆன்மா அப்போது அவரது உடலின் சிறையை விட்டு வெளிப்பட்டு, அற்புத நிகழ்ச்சிகளைப் பெற விரும்புகிறது—கட்டுக் கதைகளில் இளவரசர்கள் அற்புத நிகழ்ச்சிகளைத் தேடிச் செல்வது போல, அடிவானத்தில், கடலை வானம் தொடும் இடத்திற்குக் கீழே, சூரியன் என்னும் ஒளி விளக்குத் தாழ்ந்துபோகும்போது, கனவு நிலையானது, உறக்கம் என்னும் மயக்கத்தில் ஆழ்ந்து மூழ்கிக் கிடக்கிறது.

அப்போது, கனவு-மங்கை மனம் என்னும் அறையின் பூட்டைத் திறந்துவிடுகிறாள். சிந்தனை என்னும் ரதம் (தேர்) அப்போது ஆகாய கங்கையின் வழியாக விரைந்து செல்கிறது. கவி (அதாவது, அவருடைய ஆன்மா) அதில் ஏறி வீற்றிருக்கிறார். கற்பனை என்னும் மங்கையே அந்தத் தேரோட்டியாகத் தொழில் புரிகிறாள். சிந்தனை உலகத்தை நோக்கி அவள் தேரைச் செலுத்துகிறாள். சிந்தனை உலகத்தின் தலைநகராகிய மகிழ்ச்சியூரிலே கற்பனை-மங்கை கவியை இறக்கிவிட்டுவிட்டு, அப்பால் செல்கிறாள். கற்பனையிடமிருந்து பிரிந்தபின், தாம் காண எண்ணியது ஒன்றினும் கவிக்குக் கருத்தே இல்லாமற் போகிறது. அப்போது 'நட்பு' என்பவள் அங்கே வந்து, அந்த நாட்டையும், அந் நாட்டை அரசாண்ட மன்னரின் குடியையும், பற்றிச் சுருக்கமாகக் கூறுகிறாள். 'சேவை' என்பவள் அங்கு வந்து,அவருக்குச் சிற்றுண்டி அளிக்கிறாள் அப்போது. கவியை மகிழ்ச்சி மன்னன் அழைப்பதாகச் செய்தி வருகிறது. நட்பு அவரை அரசனிடம் அழைத்துச் செல்கிறாள். நெடுநாளுக்கு முன் பிரிந்த நண்பனைக அவரைக் கருதிய மன்னன் அவரைப் பாராட்டி வரவேற்கிறான்.

மகிழ்ச்சி மன்னனுடைய அரண்மனையைப் பார்த்தபோது, அவ் இடம் தமக்கு முன்னால் தெரிந்த இடத்தைப் போல கவிக்குத்தோன்றிற்று. தமக்குமுற்றும் மறந்துபோனதும், தமது சிறுமைப் பிரயாத்தில் தாம் வாழ்ந்து வந்ததுமான, தமது வீட்டைப்போலவே அது அவருடைய கண்ணுக்குத் தோன்றிற்று. மன்னர் நட்பை அழைத்து, கவிக்கு -எல்லாவற்றையும் சுற்றிக் காட்டச் செய்தார். அதன் பிறகு, கற்பனை (உண்மையில் அவள் மகிழ்ச்சி மன்னனின் மகள்) அவரிடம் வந்து, அவரை (இரக்கம் என்னும் அரசியின்-மாயா தேவியின்[3]) கோயிலுக்கு அழைத்துச் சென்றாள். அக் கோயில் ஓர் அடர்ந்த காட்டின் உள்ளே கட்டப்பட்டிருந்தது. அவர்கள் காட்டின் உள்ளே அடி வைத்துச் சென்றதும், அக்காட்சி திடீரென மாறுகிறது.

> பருவங்களுக்கு எல்லாம் தலைமையான (குலபதியான)
> இளவேனில், தெற்குக்கதவைத் திறந்து, மெதுவாக,
> மெல்ல மெல்ல அடிவைத்து நடந்து, கானகத்தின்

---

3. இச் சொல்லுக்கு படைப்புத் திரிபுக்காட்சி என்பது பொருள். இதில் ஓர் அழகிய சிலேடை அமைந்திருக்கிறது. வங்காளி மொழியில் இச்சொல்லுக்குத் தாயன்பு போன்ற இரக்கம் மிக்க அன்பு என்பது பொருள். அதற்குச் சற்று முன்பு தான் கவி தம் தாயை இழந்திருந்தார்.

உள்ளே சென்றது. கொடிகள் எல்லாம், கணுவுக்குக் கணு, பூத்து மலர்ந்தன; தமது உடல் முழுவதும் இளம் தளிர் ஆடை போர்த்து விளங்கின. ஒன்றை யும் கருதாத தென்றல் (மலய மாருதம்) தனது மாளி கைகளிலிருந்து வெளிப்பட்டு வந்தது ஏன் என்பது யாருக்குத் தெரியும்? பூக்கள் அணிந்த முகமூடியை அது திறந்து களைந்தது; அவற்றின் நறுமண நலத்தைக் கவர்ந்தது. 'இவள் அவள் அல்லள்' என்று சொல்லிப் பெருமூச்செறிந்தது.

கவி, இரக்கத்தை அங்கே கண்டார். அவளுக்குத் தமது தாயின் சாயல் இருப்பதாக அவருக்குத் தோன்றிற்று. அவள் சிறிதுகூட மாறியதாக அவருக்குத் தோன்றவில்லை. அவளு டைய கண்களிலிருந்து நீர்த்துளிகள் அவர்மீது சிந்தின. அவ ளுடைய தோழி செயல் (ராஜனி) என்பவள் விளையாட்டில் ஆசை உடையவள். கவிதை-உணர்ச்சி என்னும் மையை அவள் கவியின் கண்ணில் தடவினாள். உடனே கவி மெய்ம் மறந்து, தாம் இருந்த சூழ்நிலையையும் மறந்தார். பிறகு, இரக் கத்தின் மற்றொரு தோழியான இருள் (தாமஸி) அங்கே வந்தாள். அக்கணமே, கவியின் சிந்தனைப் போக்குத் தடைப்பட்டது. கவி மனம் தளர்ந்து போனார். பிறகு, அவர் நட்போடுகூடக் கப்பலில் ஏறி, மகிழ்ச்சியூருக்குப் போகப் புறப்பட்டார். அங்கே மகிழ் நன் என்னும் மன்னரின் மகனான ஆனந்தன் என்னும் இளவர சன் உல்லாசமாகப் பொழுது போக்கிக்கொண் டிருந்தான். அவர்கள் இருவரும் ஒருவரையொருவர் கண்டதும், அவர் தமது இளமைப் பிராய நண்பர் என்பதைத் தெரிந்துகொண் டான். அவர் இவ்வாறு தம்மைப் பற்றிக் கூறி அறிமுகம் செய்து கொண்டபோது, இளவரசனுக்கு அவரை நன்றாக நினைவு வந்து விட்டது.

எங்கே உண்மையும்[4] பொன்னும்[4] விளங்குகின்றனவோ, எங்கே ஆண்மகன் உலவுகின்றானோ, குணமும்[4] சோதியும்[5] மனத்தின் இருளை எங்கே போக்குகின் றனவோ, சூரியனும்[4] சந்திரனும்[4] எங்கே புத்தொளி பெற்றுக் காண்கின்றனவோ,—அந்தத் தெய்விக[6] மாளிகையே கவியின் மனத்தில் ஒளிவீசச் செய்கிறது.

---

4. கவியின் தம்பிமார்களான ஸத்ய, ஹேம், விர், ஜ்யோதி, ரவி, ஸோம், என்பவர்கள்.
5. குண் (குணேந்திர நாத்) அவரது உறவினன்.
6. (பக்கம் 266) தேவ் (தேவேந்திரநாத்) அவரது தந்தை.

பிறகு, அந்த இளவரசன் சிங்காரியை ஆடிப் பாடித் தங்களை மகிழ்விக்கச் சொன்னான். அப்போது அவள் பாடிய பாட்டு ஒன்று தமக்குச் சிறு வயதில் பிடித்திருந்தவற்றை நினை வூட்டிற்று. அந்தப் பாடல் முடிந்ததும், கற்பனை தம்மிடம் கொடுத்திருந்த மலர்மாலையை அவர் சிங்காரியின் கழுத்தில் போட்டார். நகைச்சுவை இச் செய்தியைக் கற்பனையிடம் போய்ச் சொன்னபோது, அவளுக்கு வருத்தமும் கோபமும் வந்துவிட்டன. அப்போது நிகழ்ந்த ஒரு மிகவும் பயங்கர மான நிகழ்ச்சி, கவியின் மனத்தை மற்றொரு பக்கமாகக் கவர்ந்தது. பாதாள உலகத்தின் அரசனால் கைப்பற்றப் பட்டி ருந்த சீமாட்டி ஒருத்தியை வீரம் மீட்டது. அரசகுமாரி அரண்மனையில் பெண்கள் வாழும் அந்தப்புரத்திற்கு அழைத் துச் செல்லப்படும்போது, பாதாள உலகத்திலிருந்து மாறு வேடம் பூண்ட பிசாசுகள் வெளிப்பட்டு, அவளைத் தூக்கிக் கொண்டு போயின. கவியின் துயரம் இரு மடங்காகப் பொங்கிற்று. இயற்கை அன்னையிடமிருந்து ஆறுதல் பெற அவர் விரும்பினார். இளவரசனின் அன்பையும் நட்பின் துணையையும் துறந்தார். மனச்சோர்வு என்னும் திக்குத் தெரியாத காட்டில் திரிந்து சென்றார். யாதொரு வழியும் தெரிவதற்கு இடமில்லாமல், அங்கே சுற்றிச் சுற்றி வந்தும், அச்சம் தரும் பலவிதமான உணர்ச்சிகளைப் பெற்று அதிர்ச்சி யுற்றும், மனச்சோர்வு நகரின் அருகில் வந்து சேர்ந்தார். துயரமும், பிணியும், அங்கே அசையா நிலையில் நின்று காவல் காக்கும் காவலாளர்கள். அவர்கள் அவரைப் பிடித்து மனச் சோர்வு நாட்டின் பிசாசு மன்னரின் முன்னிலைக்கு அழைத்துச் சென்றார்கள். நெடுந்தொலைவிலிருந்து பார்க்கும்பொழுது, அவருடைய மாளிகை மிகப் பெரிதாகவும் பயங்கரமாகவும் தோன்றிற்று.

> பென்னம் பெரு மாளிகை ஒன்று என் கண் முன்னே தோன்றக் கண்டேன். அதன் பக்கச் சுவர்கள் இடிந்து கிடந்தன. அதன் உயர்ந்த நெடுங் கோபு ரங்கள் அதன் பண்டைப் பெருமையை அறிவுறுத்தி நின்றன. பெயர்ந்துபோன அதன் சன்னல்களின் வழியே காற்று, தடையின்றி, வீசிக்கொண் டிருந்தது.

தீமையே உருவாகிய ஆந்தை ஒன்று வரிசையாக நின்ற மண்டபத் தூண்களில் ஒன்றின் மீதிருந்து பார்த்துக்கொண் டிருந்தது. அரசன், அங்கே கூடிய சபையில், தமது சிம்மா சனத்தின்மீது வீற்றிருந்தார். அப்போது அங்கே பிடித்து வந்த கைதிகளை விசாரிக்கத் தொடங்குமுன், அரசர் தமது மந்திரியை நோக்கி, அவர் தமது வேலையில் போதிய கவனம்

செலுத்திவராததைப் பற்றிக் குறை கூறினர். அவர் சொன்ன தாவது:

> நீ மகாவிஷ்ணுவைப் போலவே இருக்கிறாய். எப்பொழுதும் முடிவில்லாத உறக்கத்தில் ஆழ்ந்து கிடக்கிறாய் (பாம்பணைச் சயனத்தில் படுத்துக்கிடக்கிறாய்). சம்பள நாளன்று மட்டுமே ஒரு நாள் இரவு விழிக்கிறாய்.

அப்படிக் குறை கூறியபோது,

> மந்திரி சொன்னார்: அரசே, சம்பளம் என்பது எப்படி இருக்கும் என்று நான் எனது இரு கண்களால் மூன்று ஆண்டுக் காலம் கண்டதே இல்லையே.

> அதற்குச் சட்டென்று அரசர் இவ்வாறு விடை அளித்தார்:
> அந்த அரசர் சொன்னார்: எல்லா மக்களும் இளைத்துச் சோர்ந்திருக்கின்றனர். நீ ஒருவன் மட்டுமே சதை வைத்து, நாளுக்கு நாள், கொழுத்துக் காண்கிறாய. நீ முன்னால் எலும்பும் தோலுமாகவே இருந்தாய். நீ யானையைப்போல் ஆகிவருகிறாய். சம்பளத்தையும் கூட நீ வாங்கியிருந்தாயானால், உலகத்துக்கு இருப்பதற்கு எங்கே இடம்?

இளங்கோ ஆனந்தனின் ஒற்றன் என்று அந்தக் கவியின் மீது குற்றம் சாட்டப்பட்டது. காளிதேவிக்குப் பலியாக அவனைக் கொடுக்கவேண்டும் என்று அவனுக்குத் தண்டனை விதிக்கப்பட்டது. ஆனால், அவன் சாகப்போகும் தறுவாயில், தயை என்னும் தேவதை வந்து, அவனைக் காப்பாற்றினாள். பிறகு, ஆண்மை, அச்சம், என்னும் இரண்டு கட்சிகளின் படைகளுக்கு இடையே மிகவும் கொடிய போர் நிகழ்வதைக் கவி கண்டார். கடைசியில், பிந்தியது தோல்வியுற்றது. கவி அஞ்சி நடுங்கி, துயரத்தால் மனம் கலங்கினர். தயை என்னும் தேவதையின் துணையை நாடினர். அந்தத் தேவதை அவரை நல்லுறவு என்பவரின் வசம் ஒப்பித்தாள். நல்லுறவு அவரைத் தவம் என்னும் குன்றுக்கு அழைத்துச் சென்றாள். அங்கே அடக்கம் என்னும் தேவனிடமிருந்து பொறுமை என்னும் காப்புக் கவசத்தையும், அமைதி என்னும் தேவனிடமிருந்து அறிவு என்னும் கோடரியையும், பெற்றார். பிறகு, அவர் அக் குன்றின்மீது ஏறினர். தாம் விட்டு நீங்கிய மானுட உலகத்தின் துயர்கள் எல்லாம், ஒவ்வோர் அடியிலும்,

---

1. இங்கு ஒரு சிலேடை அமைந்திருக்கிறது. 'அனந்த' என்னும் சொல் முடிவில்லாத் தன்மையையும், பாம்பையும், குறிக்கும்.

அவரைப் பின்னோக்கி இழுத்தன. மக்களின் பச்சாத்தாபமும் அகில உலக அன்பும், தமக்குக் கிடைத்தால் நல்லது என்று ஏங்கி, நாற்புறத்திலும் பார்த்தார். ஓரிடத்திலும் அவற்றைக் காணவில்லை. ஆனல், நல்லுறவு அவரது மனம் தளராது, அவருக்கு ஊக்கம் அளித்துவந்தது. தாம் செய்த செயல்கள் எல்லாம் அவருக்கு மன ஆறுதலை அளித்தன,

> நீ ஒரு கவி, நீ ஏன் துக்கத்தில் ஆழவேண்டும்? உன் மனத்தில் வேதனை கிடந்து உறுத்துமானல், அந்த வேதனையை நீ வாய்விட்டுக் கூறு; உலகத்தில் உள்ள மக்கள் அனைவரின் காதுகளிலும் விழும்படி செய். அதைக் கேட்டால், ஓரிடத்திலும் அமைதியாக இராமல், எப்பொழுதும், விளையாடிவரும் குழந்தையும்கூடத் தன் விளையாட்டை விட்டுவிட்டு, அமைதியாக உட்கார்ந்து விடுமே. அக் குழந்தையும்கூட நீ வெளியிடும் உணர்ச்சி வெள்ளத்தில் மூழ்கும்; அதன் மையுண்ட கரிய கண்களில் நீர்த் துளிகள் ததும்பும்.
>
> நீ காட்டில் வாழும் பறவை. உன் வாயிலிருந்து அழு குரல் வருவானேன்? மிக நெடுங்காலமாக நீ காட்டுப் பறவையாகவே இருந்திருக்கிருய்; அப்படியேதான் நீ இனிமேலும் மிக நெடுங்காலம் இருக்கப் போகிருய். எந்தக் காடு, காற்றுக்கு நேராக முகம் கொடுத்து நின்று, அதோடு பேசுகிறதோ, அந்தக் காட்டைப் பற்றித்தான் நான் பேசுகிறேன்.— அந்தக் காடு கடுங்காற்றையும் இடியையும் கண்டு அஞ்சாது; அடிவானம் என்னும் வேலியின் உள்ளே அது அடங்கிக் கட்டுண்டு கிடப்பதில்லை. என்றென்றும் மகிழ்வுற்றிருக்கும் தனது கிளைகளை அது நாற்புறமும் பரப்பி, தன்னந் தனியாக ஓங்கிநிற்கிறது.

அந்தக் கவி இறுதியில் தாம் நாடிய அமைதியைப் பெற்ருர். அவர், மன்னன் மகிழ்நனுடைய இராச்சியத்தை நோக்கித் திரும்பினுர். அங்கே கற்பனை அரசகுமாரியை மணம் புரிந்தார். அந்தக் கவியின் கனவு-யாத்திரை, அவரது ஆன்மா நாடிச் சென்ற பயணம், இவ்வாறு முடிவடைந்தது.

த்விஜேந்திரநாத தாகுர் எளிய பாடலாக ஒரு வரலாற்றுக் காவியத்தை எழுதினுர். அந்தப் பாடலின் பெயர் **யௌதுக் நா கௌதுக்** (வரதட்சிணையா, அல்லது, வேடிக்கையா, 1883) என்பது. இரவீந்திரநாத தாகுருக்கு மணம் நிகழ்ந்த நன்னுளில், இது அவருக்கு அர்ப்பணம் செய்யப்பட்டது. இதில்

வேடிக்கை, உயர்வான எண்ணங்கள், என்னும் இருவகை இழைகளும் ஒன்றாக முறுக்கிப் பின்னப்பட்டிருக்கின்றன. நடை இலேசாகவும், கட்டுப்பாடின்றியும், அமைந்திருக்கிறது. ஆகவே, காவியம் மிகவும் சுவையுடையதாகக் காணப்படுகிறது. அவர் இயற்றிய மற்றக் கவிதைகள், பெரும்பான்மையும், சிறிய நகைச் சுவைப் பாடல்கள். நண்பர்கள் முதலியோருக்குப் படித்துக்காட்டும் பொருட்டு அவை எழுதப்பட்டனவே அன்றி, யாரும் அறிய வெளியிடுவதற்காக அல்ல. மொழியைக் கையாளுவதில் அவருக்கு இருந்த திறமையையும், யாப்பு முறைகளை அவர் எவ்வளவு எளிதாக வழங்குகிறார் என்பதையும், அவை காட்டுகின்றன. வங்காளிச் செய்யுள் துறையில் யாப்பின் அமைப்பில் அவர் வகுத்த வழி ஒன்று தனிப்பெருமை உடையது. வடமொழி யாப்பிலக்கணத்தில் காணும் சிற்சில கடினமான மாத்திரை அளவு கொண்ட யாப்பு முறைகளைச் சாமானியப் பேச்சு நடையில் அமைந்த செய்யுள்களில் புகுத்தியதே அவர் வகுத்த புதிய வழி. வங்காளிச் சுருக்கு-எழுத்தைப் பற்றி அவர் எழுதிய **ரேகாக்ஷர்-வர்ண மாலா** (1912) என்பது செய்யுளில் எழுதப்பட்ட நூல். அதில் அவருடைய அற்புதத் திறமை நன்கு புலனாகிறது. அதில் கையாளப்பட்டிருக்கும் யாப்பு வகைகளைப் பார்க்கும்போதும், அது மிகவும் வியக்கத் தக்கது.

செய்யுள் எழுதுவதில் போலவே உரைநடை எழுதுவதிலும் த்விஜேந்திர நாதர் புகழ் பெற்றவர். அவர் இயற்றிய **கீதா-பாத்** (கீதை-விளக்கம், 1915) என்பதின் நடையும் மற்றத் தத்துவ நூல்களில் அவர் கையாண்ட நடையும் இணையற்றவை. வேறு ஒருவராலும் அவ்வாறு எழுத முடியாது. சித்திரம் வரைவதிலும் அவர் வல்லவர். தமது நண்பர்கள் முதலியோருக்கு எழுதிய கடிதங்களில் அவர் வரைந்த படங்களிலிருந்து, இது தெரியவருகிறது. அவருக்கு இசையிலும் கருத்து உண்டு. வங்காள நாட்டிலே பியானோ என்னும் இசைக் கருவியை அறிமுகப்படுத்தியவர் அவரே.

தேவேந்திர நாத் ஸேன் (1850-1920) என்பவர் புனைவியல் பாங்கினர். பண்டைக் கவிகளின் மீது அவர் ஓரளவு பற்றுள்ளவர் என்பதைப் பற்றியும் ஐயம் இல்லை. அவருடைய நன்மதிப்பையும் பாராட்டையும் முற்றும் பெற்றவர்கள் பெண்ணும் குழந்தையும். அவரது நடை அதிக உயர்வுடையதும் அன்று, கடினமானதும் அன்று. ஆனால், மைக்கேல்

மதுசூதன் டட் இயற்றிய பதினான்கு அடிப் பாடல்களின் ஆதிக்கம் அவர்மீது செலுத்தப்பட்டது. அதை அவரால் உதறித் தள்ள முடியவில்லை. அவர் எழுதும்போது, இடைச் செருகல்களான கருத்துக்களை அடிக்கடி புகுத்தியதும், பண்டைக்கால நிகழ்ச்சிகளை நினைவுறுத்திக் கூறியதும், மதுசூதன் டட்டின் ஆதிக்கம் அவர்மீது செலுத்தப்பட்டது என்பதை, மறைத்தற்கு இடமின்றி, நன்கு காட்டுகின்றன.

ஸேன் என்பவர் சில காலம் காஜிப்பூர் ஜில்லா உயர் நீதி மன்றத்திலும், பிறகு அலகாபாத் உயர்நீதி மன்றத்திலும், வழக்கறிஞராகத் தொழில் புரிந்து வந்தார். அவர், தம் கவிதைகளில், தாம் வாழ்ந்த இடத்தில் உள்ள பூங்கொடி செடிகளைப் பற்றி மனமாரப் புகழ்ந்து, விரிவாகக் கூறியிருக்கிறார். ஸேன் முதன்முதலாக எழுதிய நூல்கள் மூன்று சிறு-பாடல் தொகை நூல்கள். அவை 1880ல் வெளிவந்தன. **அசோக்-குச்சா** (அசோகக் கொத்து, 1901) என்பது அவருடைய கவிதைகளின் முதல் தொகுப்பு. சில மாதப் பத்திரிகைகளில் வெளியிடப்பட்ட வேறு பாடல்கள் ஒன்ருகத் திரட்டப்பட்டுப் பன்னிரண்டு புத்தகங்களாக, 1911ல், மொத்தமாக வெளிவந்தன. இப் பாடல் தொகுதிகள் ஒவ்வொன்றின் பெயரும் 'குச்ச' என்னும் சொல்லோடு முடிகிறது. (ஸேனுக்குப் பூக்களின்மீது ஆசை அதிகம்). உதாரணமாக, **கோலாப் குச்சா, சேபாலீ குச்சா, பாரிஜாத குச்சா,** முதலியவற்றைக் கூறலாம். வேறு சில நூல்களையும் அவர் இயற்றியிருக்கிருர். அவை **அபூர்வ-நைவேத்ய, அபூர்வ-சிசு மங்கள், அபூர்வ-வ்ரஜாங்கனு** முதலியவை. இப் புத்தகங்கள் சிலவற்றில், பிற்சேர்க்கையாக, அவற்றில் அடங்கிய சில பாடல்களின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

ஸேனுடைய மனம், அடிப்படையில், கவிதை உணர்ச்சி மிக்கது. அவர் இயற்றிய பாடல்களில் எல்லாம் சிறந்தவை காதல் பாடல்கள். அக் காதல் கணவனுக்கும் மனைவிக்கும் உள்ள காதல். அந்தக் கவி எப்பொழுதும் பெண்ணின் மீதும், குழந்தையின் மீதும், மிக்க பாரபட்சம் உடையவராக இருந்தார். அவருடைய மனத்தில் பக்தியின் வித்தும் பதிந்து கிடந்தது. அவருடைய வாழ்க்கையின் கடைசிவாக்கில் அது மேன்மேலும் தெளிவாகத் தோன்றத் தொடங்கிற்று. ஸேன், தாகுரை மிகவும் வியந்து பாராட்டுபவர். மேலும், அக்காலத்தில் கவிதைகளை எழுதிவந்த இளைய எழுத்தாளர்களின் மீதும் அவருக்கு எப்பொழுதுமே அன்பு அதிகமாக இருந்தது. அவர் அடிக்கடி கல்கத்தாவுக்கு வருவதுண்டு. அங்கே வந்து, சில

காலம் தங்குவதும் உண்டு. அப்பொழுதெல்லாம் இளைய எழுத்தாளர்களின் சிறிய குழு ஒன்று எப்பொழுதும் அவரைச் சூழ்ந்து காணப்படும்.

கோவிந்த-சந்த்ர தாஸ் (1855-1910) என்பவரும் கணவன்-மனைவியரின் காதலைப் பற்றி எழுதிய ஒரு கவி. ஆனால், ஸேன் இயற்றிய கவிதைகளைப் போல் அல்லாமல், அவருடைய கவிதைகள் எப்பொழுதுமே இல்வாழ்க்கை இன்பத்தைப் பற்றியோ, அல்லது கணவன் மனைவியர் கொண்டுள்ள இலட்சியக் காதலைப் பற்றியோ, மட்டும் கூறுபவை என்று சொல்ல முடியாது. மன எழுச்சிகளும், நல்லுறவுகளும், எத்துணை அளவுக்கு அவரது கருத்தைப் பற்றினவோ அத்துணை அளவுக்கு உடல்-இன்ப-நுகர்ச்சிகளும் பற்றின என்று கூறலாம். தாஸ், வங்காளிக் கவிதையில் பின்வருமாறு எழுதியது அம் மொழிக்கே ஒரு புதிதான துறை; அது மிகவும் துணிகரமான முயற்சியும் கூட.

> நான் அவளை முழுமையும் காதலிக்கிறேன்—எலும்பு தசை யாவுமே உட்பட. அவளுடைய பெண்-உரு முழுவதையும், அவளுடைய திண்ணிய இறுகிய தசையையும் காதலிக்கிறேன். ஆசையனைஊட்டும் அவளது மென்மையான உடல் என்னும் காமக் கேணியில் மூழ்கித் திளைக்கிறேன். அந்தச் சகதியில்—அந்தச் சேற்றில்—அந்தப் புழுதியில்—அந்தக் கலங்கிய குட்டையில்—காளியன் என்னும் பாம்பைப் போல், நான் நாள்தோறும் புரண்டு மகிழ்ச்சியடைகிறேன். நான் அவளை முழுமையும் காதலிக்கிறேன்—எலும்பு, தசை, யாவுமே உட்பட.

தாஸுக்கு ஆங்கில இலக்கியத்தில் சிறிதுகூடப் பயிற்சி இல்லை. அவரோடு சமகாலத்தில் வாழ்ந்தவர்களுள் தேவேந்திர நாத் ஸேன் ஒருவர் மட்டுமே அவர்மீது ஆதிக்கம் உடையவராக இருந்தார் என்று தோன்றுகிறது. தாஸின் உணர்ச்சிகள் உண்மையானவை; வலிமையோடு கிளர்ந்து எழுந்தவை. வாழ்க்கையில் மனத்தைக் கசப்பாக்கும் பல அநுபவங்களை அவர் பெற்றிருந்தார். அவருடைய திறமையைப் பற்றிச் சிறிதும் ஐயம் இல்லை. ஆதலால், இவை எல்லாமாகச் சேர்ந்து, அவருடைய கவிதையை உண்மைக் கவிதையாகவும், காரசாரம் உடையதாகவும், சில வேளைகளில், தம்மை அறியாமலே நமது மனத்தை வசப்படுத்துவதாகவும், செய்தன. ஆனால், அவருடைய நடை, பழங்கால நடை. அவர் கையாண்ட பொருளுக்கு ஏற்ற தரம் உடையது அன்று. அவர் கருத்தை வெளியிடும் முறையும் அத்துணை கலையழகு உடையதாக இல்லை.

அவர் கிழக்கு வங்காளத்தைச் சேர்ந்தவர். ஆதலால், அவரது கவிதைகள் சிலவற்றில் அவருடைய சொந்த நாட்டின் நறுமணம் கமழ்ந்து வீசக் காண்கிறோம்.

தாஸின் சிறந்த கவிதைகள் எல்லாம் பல நூல்களாகத் தொகுக்கப்பட்டு, 1887 முதல் 1905 வரை, வெளியிடப்பட்டு வந்தன. உதாரணமாக, **ப்ரேம் ஓ பூல்** (காதலும் மலரும், 1887), **குங்கும்** (1891), **கஸ்தூரி** (1895), **சந்தன்** (1896), **வைஜயந்தி** (1905), முதலியவற்றைக் கூறலாம்.

அக்ஷய் குமார் பரல் (1865-1918) என்பவர் பிஹாரிலால் சக்கரவர்த்தி காட்டிய வழியை விலகாமல் பின்பற்றியவர். ஆனால், அவரது குருவின் நடை தளர்ச்சி உடையது; பரவச மாகப் பொங்கி வரும் உணர்ச்சிகளைப் பெற்றது. அக் குறைகள் இரண்டும் இவரது நடையில் இல்லை. ஆனால், சக்கரவர்த்தி, உணர்ச்சியோடு தன்னியல்பாக எழுதுவது போல இவர் எழுத வில்லை. இவரது கவிதை ஒரு வகையில் தேவேந்திர நாத் ஸேனின் கவிதைகளைப் போன்றதே அன்று. அவரது கவிதை யில் காணும் காதல் துறை, கணவன்-மனைவியரின் இடையே இல்வாழ்க்கையில் தோன்றும் காதலிலிருந்து எழுந்தது. இவரது கவிதை அவ்வாறனது அன்று. வாழ்க்கை என்னும் கட்டிடத்தின் நான்கு சுவர்களைக் கடந்து, அப்பால் சென்றது. கோவிந்த சந்திர தாஸைப் போலவே, பரலும் அடிப்படையில் மன எழுச்சி மிக்க கவி. ஆனால், அவரது கவிதையைப் போல் அன்றி, இவரது கவிதை தீவிரமான மன-உணர்ச்சிகளிலிருந்தும் ஆர்வங்களிலிருந்தும் தோன்றியது அன்று. ஆகையால், அவ் அளவில் அதன் உண்மைத் தன்மை குறைந்தே காண்கிறது. பரல் எழுதிய காவியங்கள் சிலவற்றில் இரவீந்திர நாத தாகுர் முதன்முதலில் எழுதிய தனிநிலைச் செய்யுள்களின் ஆதிக்கம் நன்கு தெரிகிறது. ஆனல் இவரது பாடல்கள் தாகுரின் பாடல் களை ஒற்றி எழுதப்பட்டவைபோல் அமைந்து காண் கின்றனவே. அன்றி, அவற்றில் காணும் உணர்ச்சி ஆழம் உடையவையாக இல்லை. ஆங்கிலக் கவியின் ஆதிக்கம் இந்த வங்காளிக் கவியின் நடையில் நன்கு காணப்படுவது போலவே, இறுதிவரை பார்க்கும்போது, படைப்பு என்பது நன்மைப் பண்பே உடையது என்று ப்ரௌனிங் கொண்டிருந்த நம்பிக்கை இவருக்கும் இருந்தது என்பதும், நன்கு தெரிகிறது. பரலின் நடையில் சொற்செட்டும், சொற்களை மிக்க கருத் தோடு தேர்ந்தெடுத்து வழங்கும் இயல்பும், முக்கியமான பண்புகள். ஆயினும் இடைஇடையே இடைச்செருகல்களாக வேறு சில கருத்துக்களைப் புகுத்தும் நடையை அவர் முற்றும் கைவிட முடியவில்லை.

பரல் இயற்றிய முதல் கவிதைத் தொகுதி ப்ரதீப் (விளக்கு) என்பது. அது 1885ல் வெளிவந்தது. அவருடைய கடைசி நூல் **ஏஷா** (நாடுதல்) என்பது. அது 1912ல் வெளி வந்தது. இது அவருடைய இறந்த மனைவியின் நினைவுப் பாடல். தான் பெற்ற பெரு நஷ்டத்தையும், தமக்கு உண்டாகிய பெரும் பிரிவாற்றுமையையும், பொதுத்தன்மை யுடையதாயும், தன் சார்பு அற்றதாயும், உள்ள ஓர் உண்மையாகத் தோன்றுமாறு, வெற்றிகரமாக மாற்றி அமைத்திருப்பது பாராட்டத்தக்கது.

> மிகவும் கலக்கமுற்ற இம் மனத்தின் கரு நிறச் சுவாலை உனக்கு நான் அளிக்கும் ஓமத் தீயின் கரும் புகைக் கொழுந்து. அது அற்பமான ஏழ்மை தாழ்மைகளை யும், மனத் துயரையும், பொசுக்கி அழித்து, வானு லகை நோக்கி ஓங்கி எழுகிறது.

இந்தக் காலத்தில் வாழ்ந்தபெண்பால் கவிகள், புனைவியல் பாங்கின் குழுவைச் சேர்ந்தவர்கள் அல்லர். ஆயினும், அவர்களைப் பற்றி இங்கே சற்றுச் சுருக்கமாகக் கூறுவது பொருந் தும். அவர்களது நோக்கு, பொதுவாகப் புறவியல் தன்மை உடையது. கிரீந்த்ர மோஹினி டட் (1854-1924) என்பவள் கவிதைகளை நிறைய எழுதினாள். அவள் எழுதிய கவிதைகளில் சிறந்தவை அவள் சிறு வயதில் வாழ்ந்த கிராம வாழ்க்கையின் நினைவுகளையும், கல்கத்தா நகரின் நிலைக் காட்சியைப் பற்றி அவ ளுடைய மனத்தில் பதிந்த எண்ணங்களையும் வெளியிடும் சிறு-பாடல்கள். அவள் எழுதிய நூல்களில் பின்வருபவை ஒரு சில: **கவிதா ஹார்** (கவிதை மாலை, 1873), **பாரத் குஸும்** (இந்தியா வின் மலர், (1882), **அச்ரு கண** (கண்ணீர்த் துளி, 1887), **ஆபாஷ்** (1890), **அர்க்ய** (1902), முதலியவை.

ஸ்வர்ண குமாரி தேவி ஒரு நாவல் ஆசிரியை. அவர் எழுதிய கவிதைகள் அத்துணை சிறப்புடையவை அல்ல. ஆனால், புனைவியல் பாங்கான நாடோடிப் பாடலை வங்காளி மொழியில் முதன் முதலாக எழுதியவள் அவள்தான். அவளு டைய **காதா** (1890) என்னும் நூலில் அவற்றில் நான்கு அடங்கியுள்ளன.

காமினி ராய் (1864-1933) என்பவள் அக்காலத்தில் வாழ்ந்த பெண்பால்-புலவர்களில் தாகுரின் கவிதைகளின் உயர்வை உணர்ந்து, முதன்முதலாகப் பாராட்டியவர்களுள் ஒருத்தி. ஆனால், அவளுடைய மனம் பண்டைக் காலக் கவி களின் மரபையே விரும்பிற்று. நவீனப் புனைவியல் பாங்குடைய

கவிகளின் போக்கை அது அவ்வளவு சாரவில்லை. அவளுடைய கவிதை புறவியல்-தன்மை உடையது, ஆயினும், எப்பொழுதுமே அவ்வாறு தன்னை மறந்து கூறுவதாகவும் இல்லை. கவியின் மனம் ஒரு பெண்ணின் உள்ளம் என்பது அவளுடைய கவிதைகளில் நன்கு தெரிகிறது. முக்கியமான பெண்மைக் குணங்களான நாணம், அடக்கம், என்னும் இரண்டும் நன்ருகத் தெரிகின்றன. அவற்றில் மனவருத்தமும், ஏமாற்றத்தால் தோன்றும் ஏக்கமும், நூலிழை போல், எங்கும் ஊடுருவிக் காண்கின்றன. ஆனல், அவை காரணமாக, அவள் கட்டுப்பாடு மீறி ஒன்றும் கூறுவதில்லை.

ஆருயிர்க் காதல, என் முடிவிலா வாழ்க்கை எல்லாம்
காரிருள் சூழும் எனின், அவ்வாறு இருள் சூழட்டும்;
நேரிதாம் பாதையினில், நல்லொளி, உன் கண்ணின் முன்,
சீரிதாய் வீசும் எனில், அதைக் கண்டு மகிழ்வேனே.

மிஸ்ஸஸ் ராய் எழுதிய முதல் கவிதைத் தொகுதியே மிகச் சிறந்தது. **ஆலோ ஓ சாயா** (ஒளியும் நிழலும்) 1889ல் வெளிவந்தது. அக் காலத்தில் கவிச் சக்கரவர்த்தியாகப் பாராட்டப்பட்டுவந்த ஹேமேந்திர பானர்ஜி அதற்கு ஒரு முன்னுரையை எழுதியிருக்கிருர். அடுத்த நூல் **மால்ய ஓ நிர்மால்ய** (மாலையும் புஷ்பாஞ்சலியும், 1930) என்பது. அவள் இளம் வயதில் (1880) எழுதிய சில கவிதைகளும், கடைசியாக (1933) எழுதிய சில கவிதைகளும், அதில் அடங்கியிருக்கின்றன. அவள் பின்னர் எழுதிய நூல்களில் (1901) தாகுரின் ஆதிக்கம் அவளுடைய கதையிலுள்ள போக்கின்மீது நன்கு செலுத்தப்பட்டுக் காண்கிறது.

த்விஜேந்திர லால் ராய் என்பவர் ஒரு நாடக ஆசிரியர். அவர் இயற்றிய நகைச்சுவைப் பாடல்களைக் கொண்டே பிற்காலத்தவர் அவரை மறவாமல் நினைப்பில் வைத்து வருவார்கள். அவர் பல கவிதைகளையும் எழுதியிருக்கிருர். 1882 முதல் 1912 வரையில் வெளிவந்த அவருடைய நூல்களில் அப்பாடல்கள் தொகுக்கப்பட்டுக் காண்கின்றன. அவை **ஆர்ய காதா** (இது இரண்டு பாகங்களாக 1882லும், 1893லும் வெளிவந்தது), **ஆஷாடே** (1898), **மந்த்ர** (1902), **ஆலேக்ய** (1907), **த்ரிலேண்** (1912). என்பவை. அவருடைய சிறந்த பாடல்களின் நடையும் யாப்பு முறையும் கட்டுப்பாடின்றி அமைந்தவை. அவற்றில் காணும் மனநிலை எளிதாகவும், அதிக உயர்வோ கடினத்தன்மையோ இல்லாததாகவும், இருக்கிறது. ஆனல், அவை ஊன்றிய கருத்தோடும், செம்மையாக அமைய வேண்டும் என்றும், முயன்று எழுதப்படவில்லை. இது அவற்றில் தெளிவாகக் காணும் குறை.

22

இரவிந்திர நாத தாகுர்

இரவிந்திரநாத தாகுர் (1941-1892) மாண்பின் உயர் விலும், நடையின் எட்டிலும், பரப்பின் விச்சிலும், பலரினும் மிக்கவர். பற்பல துறைகளிலும் மிக்க படைப்புத் திறம் வாய்ந்த மேதாவிலாசம் உடையவர். அவரைப் போன்ற வேறு ஒருவர் வேறு எந்த நாட்டிலும் தோன்றியிருக்கிறாரோ என்பது சந் தேகம்; இல்லை என்றே சொல்லலாம். அவருடைய கவிதை மிக்க நேர்த்தியான அமைப்பு நுட்பம் உடையது. நுண் பொருள் நிரம்பியது; உணர்ச்சி நிறைந்தது. அப்படிப்பட்ட கவிதை நமது மொழியில் தோன்றியதற்கு அவரது அத்துணை அரிய மேதா விலாசமே காரணம் என்று சொல்லுவதைத் தவிர, வேறு எவ் விதமாகவும் விளக்க வழியில்லை. மைக்கேல் மதுசூதன் டட்டும், அவரைப் பின்பற்றியவர்களும், எழுதிய புதுவகைக் கவிதை யின் தொடர்பு என்றோ, அல்லது பிஹாரி லால் சக்கரவர்த்தி எழுதிய கவியின் தொடர்பு என்றோ, அதை எவ்வகையிலும் சொல்லுவதற்கு இல்லை. அது முற்றுமே அவருடைய தனிப் படைப்பு. ஆயினும், அவர் பிறந்த நாட்டின் மண்ணில் அவர் வேரூன்றி நிற்கிறார். இந்தியக் கவிதையின் முக்கியமான பழங் காவியங்கள் என்னும் நற்கேணியின் சுவையை அவர் நிரம்பப் பருகியிருந்தார். நமது நாட்டைச் சார்ந்ததும், பெருமை வாய்ந்த தும், உபநிடதங்களில் காணப்படுவதுமான, மறைஞான அநுபூதி, பழங்காலத்ததாயினும், என்றும் வளம் குன்றாதது. காளிதாஸனுடைய கவிதை நுட்பம் மிக்க வேலைப்பாடுகள் அமைந்தது; அழகிய இழைகளைக் கோத்துப் பின்னியதுபோல் மிக்க நேர்த்தியாக அமைந்தது. வைணவக் கவிகளின் கவிதை கள், உள்ளத்தின் உணர்ச்சிகளை அள்ளி எடுத்து, இசையில் தோய்த்து, வெளியிடப்பட்டவை. இவற்றில் எல்லாம் அவர் நன்கு பயின்றிருந்தார். இந்தியக் கவிகளில் எல்லாம் அவரே தலைசிறந்த இந்தியர். ஆயினும், அவரது கவிதை உலகப் பொதுமை உள்ளது. அழகிய கருத்துக்கள் எத்திசையிலிருந்து வருபவையாயினும், எந்த ஊற்றிலிருந்து சுரப்பவையாயினும், அவற்றைப் பெற அவர் எப்பொழுதுமே தயாராக இருந்தார்— உன்னதமான ஆங்கிலக் கவிதை முதல், வங்காள நாட்டுக் குழந்தைப் பாட்டு வரையிலும்; மிகவும் அழகாகக் கோத்த பண்டைப் பெருமை வாய்ந்த கல்லிசை முதல், சாமானியக் கிராம மக்கள் பாடும் மிக எளிய நாடோடிப் பாட்டு வரையி லும், எல்லாவற்றிலிருந்தும். ஆயினும், அவர் எங்கிருந்து

எதைப் பெற்றாலும், அதைத் தம்முடையதாக உருவாக்கிக் கொண்டார்; மற்றவர்களை நிழலைப் போல் பின்பற்ற அவ ரால் இயலாது.

தாகுர் மிகப் பல நூல்களை நன்கு கற்றவர். நிலையான மதிப்புடைய மானுடவிஷயங்கள் அனைத்தின்மீதும் அவ ருக்குக் கூர்ந்த கருத்து இருந்தது. 'ஹோமா ஸம் ஹ்யூமானி நிஹில் அமே ஏலியேனம் பூடோ' ('நான் ஒரு மனிதன்; மானுடத் தொடர்புடைய எதுவும் எனக்கு அன்னியமாக இருக்க முடியாது.') என்று டெரன்ஸ் கூறியது போல, அவராலும் கூற முடியும். ஆயினும், அவர் அயல்வரவான ஒவ்வாப் பண்பாடு முதலியவற்றை ஏற்கவில்லை. ஆடம்பர மாகப் புலமையை வெளியிடுவதை எவ்வகையிலும் அவர் அறியார். தாகுரின் கவிதை எவ்வளவில் வங்காளிக் கவிதை யாகக் காணப்பட்டதோ, அவ்வளவில் அதை இந்தியக் கவிதை என்றும் சொல்லலாம். ஏனென்றால், அவர் வாழ்க்கையில் ஆழப் புகுந்து, என்றென்றும் நிலைத்துள்ள உயிர் எனும் பேராறு எவ்விடத்தில் பாய்ந்து ஓடுகிறதோ, எல்லா வகை உயிரினங்களும் படைக்கப்படுவதற்கும் அவை தொடர்ந்து வாழ்வதற்கும், ஆதிப் பிறப்பிடமாக எது உள்ளதோ, அதைக் கண்டிருக்கிறார். தாகுரின் கவிதை அகில உலகத் தன்மை வாய்ந்தது என்று சொல்லுவது, உண்மையான கவிதை அனைத் துமே உலகப் பொதுமை உடையது என்பதால் மட்டும் அன்று. அவர் தமது கவிதையில் கையாண்டிருக்கும் குறியீடுகளெல் லாம், நாம் இந்தியக் கண்களோடு பார்க்கும்போது, உலகம் முழுதுக்குமே பொதுவாக உள்ளவை என்னும் காரணத் தாலும், அத் தன்மை உடையது.

தாகுர் தமது சிறு வயதில் தமது ஊரிலேயே வாழ்ந்து வந்தார். ஆனால், இடைஇடையே, வெளியே எங்கும், கிட்ட உள்ள நாடுகளுக்கும், எட்ட உள்ள நாடுகளுக்கும், சென்று வர வேண்டும் என்னும் அடக்க முடியாத பேரவா அவருடைய மனத்தில் கிளர்ந்து எழுந்தது. இவ் உலகில் பண்பாடடைந்த நாடுகள் எல்லாவற்றிலும் அவர் பயணம் செய்திருக்கிறார். அவர் சென்ற இடமெல்லாம், அன்போடும், மனமார்ந்த இனிய முகத்தோடும், வரவேற்கப்பட்டார். அயல்-நாட்டு மன்னர்களுக்குக் கிடைக்க முடியாத மிகச் சிறந்த வரவேற் புக்கள் அவருக்குக் கிடைத்தன. தாம் சென்றுள்ள ஒவ்வொரு நாட்டிலும் அவர் கவிதையை இயற்றி வந்திருக்கிறார். ஆனால், கல்கத்தாவில், பற்பல நாகரிக வசதிகளையும் உடைய தம் முடைய குடும்ப வீட்டிலிருந்து நூறு மைல்களுக்கு அப்பால், மேற்கு வங்காளத்தில், கவர்ச்சியற்ற தனித்த இடம் ஒன்றில்,

அமைக்கப்பட்டுச் சிலரே குடியேறி வாழும் சிற்றூராகிய சாந்தி நிகேதன் என்னும் இடத்தில் அமைந்துள்ள, தமது மனத்துக்கு இதமான சிற்றிடத்துக்கே திரும்ப வேண்டும் என்று அவருடைய மனம் எப்பொழுதும் நாடிற்று.

தாகுரின் ஆளுமை அல்லது தனிப்பண்பு பல முகப்புக்களை உடையது. அதன் எல்லா முகங்களும் ஒன்றுக்கொன்று எதிர்ப்புறமாகவும், ஒன்றையொன்று நிரப்புபவையாகவும், இருந்தனவே அன்றி, அவை ஒன்றுக்கொன்று முரண்பட்டவையாக இல்லை. பொதுவாக எப்பொழுதுமே, அவர் ஆற, அமர, ஆலோசிப்பவர். ஆனால் தேவை ஏற்பட்டால், நொடிப்பொழுதில் பளிச்சென்று ஒரு முடிவக்கு வரக் கூடியவர்; காலம் தாழ்த்தாமல், உடனேயே செயலில் ஈடுபடக் கூடியவர். அவர் பல செயல்களையும் சிந்தித்து ஒழுங்காக அமைக்கக் கூடிய திறம் உடையவர் என்பதற்கும், செய்ய வேண்டியவை இன்ன இன்ன என்று நெடுங் காலத்துக்கு முன்னதாகவே, திட்டமிடக் கூடிய ஆற்றல் உடையவர் என்பதற்கும், விசுவ-பாரதியே தலைசிறந்த சான்றாகும்.

அவருடைய ஆன்ம-யாத்திரை ஓர் ஓய்வில்லாத கண்ணும் பூச்சி விளையாட்டைப் போன்றது; இருந்த வண்ணம் கற்பனையில் ஈடுபடுவது; இடையறாமல் பலவற்றையும் தேடி அலைய முயல்வது; மனத்தில் ஊன்றிய கருத்தின் வித்தைப் பேணிக் காத்து முதிரச் செய்வது; போரிட வல்லது; சிந்தனை மிக்கது; அநுபூதியையும் பெறக் கூடியது. பருவங்கள் மாறி மாறிச் சக்கரம் போல் மீண்டும் மீண்டும் தோன்றி வரும் உவமை தாகுரின் கவிதையில் எங்கும் காணப்படுகிறது. அது அவருக்கு மிகவும் பிடித்த உவமை. அகில உலகங்களும் மாறி மாறித் தோன்றி மறைந்து வருவதையும்; இரவும் பகலுமாகவும், உயிரும் சாவுமாகவும், இயற்கை மாறி மாறித் துடித்து வருவதையும்; ஓர் அறிகுறி போல், அது சுட்டுகிறது என்று அவருக்குத் தோன்றிற்று. தெரிந்தவை, தெரியாதவை, நாடிப் பெற்றவை, நாடிப் பெறாதவை, உண்மைத் தன்மையுள்ளவை, உண்மைத் தன்மை இல்லாதவை, ஆகியவற்றின் ஊடே ஊசலாடும் தமது சொந்த வாழ்க்கையையும் அவை குறிப்பதாகக் கருதினார். ஆகவே, அவர் ஒரு பாட்டில் பின்வருமாறு சொல்லுகிறார்:

பனிக் காலமும் இளவேனில் காலமும், அழுகைக்கும்
சிரிப்புக்கும் இடையே, ஊசலாட்டம் ஆடுகின்றன.
அவற்றின் நடுவே, நான் என் வாழ்நாள் முழுதும்,
இனிய பாடல்களைக் குடலையில் எடுத்துச் செல்கிறேன்.
உனக்கு உகந்த சித்தம் இதுதானோ?
இசை மணம் வீசும் மாலையை எனக்கு

நீ அணிவித்ததும் இதன் பொருட்டேயோ?
உறக்கம் என்னை விட்டு அகன்று சென்றது இதனுல்
தானே? என் மனத்தின் உள்ளே கிடந்த
கட்டுப்பாடுகள் யாவும் விடுபட்டுப் போயின;
தீரா வேதனை என்னும் பெரும் காட்டை வெறிகொண்ட
புயற்காற்று, பேரலை போல் எழுந்து, சீர்குலையச்
செய்கிறது அப்போது எனது பகலின் ஒளியும்
இரவின் இருளும் மாறி மாறித் துடிக்கின்றன.
உனக்கு உகந்த சித்தம் இதுதானே? இசை மணம்
வீசும் மாலையை எனக்கு நீ அணிவித்ததும் இதன்
பொருட்டேயோ?

நான் இரவில்தங்குவதற்கு இன்னும்இடம் பார்த்தாகவில்லை;
பகலில் நான் விட்டுவிட்டே வேலை செய்கிறேன்.
பொறுப்பே இல்லாத என் வேலைக்கு இடையே எனக்கு
ஓய்வு நேரமே கிடைப்பதில்லை.
இத்துணை பெரியதாக விரிந்த பூமியின் நடுவே, எங்கே,
ஐயா, எனக்கு அமைதி இருக்கிறது?
எப்பொழுது அமைதி இல்லா இயக்கம் என் வீணையின் மீது
வந்துமோதுகிறதோ அப்போழுதுதான் அதுவாசிக்கும்.
உயிரில் தீப்போல் பற்றும் என்னுடைய பாடல்களின்
நெருப்புச் சுவாலைகள் என்றென்றும் அணைந்து
போகாமல் நிலைத்திருக்கும்.
உனக்கு உகந்த சித்தம் இதுதானு? இசை மணம் வீசும்
மாலையை எனக்கு நீ அணிவித்ததும் இதன் பொருட்
டேயோ?

நவின ஐரோப்பியக் கவிதையின்மீது விருப்பமுடைய வர்கள் வாழ்க்கையைப் பற்றித் தாகுர் கொண்டிருந்த மன நிலையை அறிந்துகொள்வது நன்று. அவர் அதை ஒப்பியும், பாராட்டியும், அதன் பொருட்டு நன்றி செலுத்தியும், வந்தார் என்பதும், அதைப் பற்றி ஐயமுற்ரே, வருந்தியோ, அல்லது அது அவ்வாறு இருந்தது என்று மறுத்து எதிர்த்தோ, வரவில்லை என்பதும், நினைவில் இருக்க வேண்டும்.

தாகுர் தம்முடைய வீட்டுச் சூழ்நிலையிலிருந்தே பயிற்சி பெற்ருர். மிகச் சில ஆண்டுக்காலம், இடைஇடையே, அவர் கல்கத்தாவில் பள்ளிக்குச் சென்று வந்ததும் உண்டு. அவருடைய குடும்பத்தார் கல்கத்தாவில் ஒரு நூற்ருண்டுக்கு மேல் நிலையாகத் தங்கி வாழ்ந்தவர்கள், ஓர் ஆண்டும் சில மாதங்களும், அவர் லண்டன் நகரிலும் கல்வி பயின்ருர். அவரது வீட்டில், அவருக்குவங்காளி, வடமொழி, ஆங்கிலம், என்னும் மொழிகளிலும், எளிய விஞ்ஞானத்திலும், உடல் கூற்று

அமைப்பைப் பற்றிய நூலிலும், மிக நன்ருகக் கல்வி கற்பிக்கப் பட்டிருந்தது. குழந்தைப் பருவம் முதலே, அவருக்கு இசையில் மிக்க ஆர்வம் உண்டு. அக்காலத்திலே தலைசிறந்த இசை-நிபுணர்களிடம் அவர் இசைப் பயிற்சியும் பெற்றிருந்தார். நாள்தோறும் தவருமல், அவர் மற்போர் பழகிவந்தார். இயற்கையாகவே, ஆரோக்கியமாக உள்ள அவரது உடல் இதனுல் திண்ணிய வலிமை உடையதாயிற்று. அவர் ஒரு நாளுமே கவலைக்கு இடமான நோய்வாய்ப்பட்டதில்லை. அவருடைய கவிதையைச் சீராக மதிப்பிட வேண்டுமானுல், இதை நினைவில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். சாமானிய மக்களைக் காட்டிலும் மிக்க ஆரோக்கியமும், அழகிய வடிவமும், உள்ள ஓர் உடலை இருப்பிடமாகக் கொண்ட, மிக்க ஆரோக்கியம் வாய்ந்த, மனத்திலிருந்து வெளிப்பட்டதே தாகுரின் கவிதை.

தொடக்கம் முதலே, தாகுருக்குப் பள்ளிப் படிப்பு மிகவும் அருவருப்பாக இருந்தது என்பதும், வீட்டிலேயே கல்வி கற்று வந்த வழக்கத்தை அவர் கைவிடும்படி செய்ய இயலவில்லை என்பதும், நல்ல காலம்தான். தாகுரின் இல்வாழ்க்கையில் எப்பொழுதும் உயிர்நாடி ததும்பும் பண்பாட்டின் நல்லாறு பெருகி ஓடிக்கொண் டிருந்தது. அது நல்லவை பலவற்றையும் ஏற்கும் தன்மை உடையது; படைப்புத் திறன் வாய்ந்தது. உபநிஷத்துக்கள் வெளியிட்ட கோட்பாடுகளின் மீது தேவேந்திர நாத தாகுர் மிக்க ஈடுபாடு உடையவர். உலகம் அனைத்தையும் ஒன்றெனக் கருதி, பொது நோக்கோடும் வணக்கத்தோடும் பாராட்டுபவர்; இந்திய அறிஞர்கள் வெளியிட்ட அடிப்படையான சிந்தனைகளிலும், பண்பாட்டிலும், உறுதியான பற்று உடையவர்; நமது நாட்டைச் சிறந்த நாடாக அமைக்க வேண்டும் என்ற தேசிய உணர்ச்சி உடையவர்; ஊக்கம் மிக்கவர். இவை எல்லாம் ஒன்று சேர்ந்து, அவருடைய இல்லத்தை மறுமலர்ச்சியின் கேந்திரப் புலமாக ஆக்கின. இக்காரணத்தால், அக் குடும்பத்துக்கு ஒரு தனி மனநிலையும் செயலாற்றலும் ஏற்பட்டன. அது செய்துவந்த காரியம் ஒவ்வொன்றிலும் அவை காணப்பட்டன. தாகுர் குடும்பமே வேறு. அவர்கள் கொண்டிருந்த நோக்கு இந்தியப் பொது நோக்கு; வங்காள நாட்டுக்கு மட்டுமே உரிய குறுநோக்கு அன்று. சாட்டர்ஜி தாம் வெளியிட்ட பத்திரிகைக்கு பங்கதர்சன் என்று பெயரிட்டார். தாகுர் குடும்பம் வெளியிட்ட பத்திரிகையின் பெயர் பாரதி.

தேவேந்திர நாத தாகுர் செல்வம் மிக்க ஒருவரின் மூத்த மகன். தமது தகப்பனுர் மேற்கொண் டிருந்த பொறுப்புக்களை (உட்பட்டிருந்த கடமைகளை) உதற முயல்வதைக் காட்டிலும்,

அவற்றை ஏற்று, சாமானிய மக்களைப்போல் எளிய வாழ்க்கை வாழ்வதே மேல் என்று தெளிந்து, பல ஆண்டுக் காலம், திடமான மனத்தோடு, அவ்வாறே வாழ்ந்துவந்தார். இரவீந்திர நாத தாகுர் பிறந்தபோது, குடும்பச் சொத்து முழுதும் அக் குடும்பத்திற்குக் கிடைத்துவிட்டது. ஆயினும், அவர்களுடைய வீட்டு வாழ்க்கை, அதுவரை நிகழ்ந்துவந்ததைப் போலவே, எளிய முறையிலேயே நடந்துவந்தது. சாதாரணமான நடுத்தர மக்களின் கீழ்த்தரத்தைச் சார்ந்த குடும்பத்தில் உள்ளவர்களைப் போலவே, இரவீந்திர நாத்தின் வாழ்க்கை நடந்துவந்தது. அப்படிப்பட்டவர்களுக்குக் கிடைக்கக் கூடிய சௌகரியங்களில் சில அவருக்கு இல்லை. இதைத் தவிர, வேறு ஒரு மிக முக்கியமான வேற்றுமையும் இருந்தது. நடுத்தர மக்களின் கீழ்த்தரக் குடும்பங்களைச் சார்ந்தவர்களுக்குச் சாதாரணமாகச் சமூகத்தோடு பல தொடர்புகள் இருக்கும்; அத்தகைய தொடர்புகள் ஒன்றும் அவருக்கு இல்லை. அவருடைய தாய்க்குப் பிறந்த பதினான்கு பேரில் கடைசியாகப் பிறந்த குழந்தைகளில், அவர் ஒருவர். ஆதலால், ஒரு தாய் தன் குழந்தைக்குச் செலுத்தவேண்டிய கவனம் முழுவதையும் அவளால் அவர்மீது செலுத்த முடியவில்லை. அவருடைய நாலாவது, அல்லது ஐந்தாவது, வயது முதலே, அவர் வேலைக்காரர்களின் மேல்பார்வையில் விடப்பட்டார். தம்மை மேற்பார்த்து வந்த வேலையாள் எப்படித் தம்மை வெளியே விடாமல் ஓர் அறையின் உள்ளேயே கட்டுப்படுத்தி வைத்திருந்தான் என்றும், வேலைக்காரர் வாழும் பகுதியில், முதல்மாடியில் உள்ள ஓர் அறையின் சன்னலின் வழியாகத் தோன்றும் சிறிய நிலக் காட்சியையே மணிக்கணக்காகத் தாம் எப்படிப் பார்த்துக்கொண் டிருந்தார் என்றும், தம் மனத்திலே எழும் கற்பனைகள் மேகங்களின்மீது எப்படி ஏறிச் செல்லும், வாயுவின்மீது எப்படி விரைந்து ஓடும், என்றெல்லாம் அவர் தம்முடைய **ரெமினிஸென்ஸஸ்** (பழைய நினைவுச் செய்திகள்) என்னும் நூலில் சொல்லியிருக்கிறார். சிந்தனையில் ஆழும் மனப்பான்மையும், கட்டுப்பாடில்லாக் கற்பனைகளைப் புனையும் பண்பும், இங்கே, இவ்வாறுதான் அந்தக் கவிக்கு அமையத் தொடங்கின.

தம்மைக் கவனித்துவந்த வேலைக்காரர்களிடமிருந்தும், குடும்பப் பணியாட்களில் வயதான சிலரிடமிருந்தும், அவர், முதன்முதலாக இலக்கியச் சுவை ஊட்டப் பெற்றார். கிருத்திவாஸர், காசிராம், ஆகியோரின் பாடல்களை அவர்கள் படிப்பார்கள். அல்லது, தாசரதி ராயின் கவிதையிலிருந்து மோனையில் அமைந்த செய்யுள்களைப் பாடுவார்கள். அல்லது,

மது கான் இயற்றிய பாடல்களிலிருந்து சில அடிகளைப் பாடுவார்கள். கிருத்திவாஸர் கூறிய ராம கதையின் நெஞ்சை உருக்கும் பகுதிகளும், காசிராம் கூறிய மஹாபாரதக் கதைகளின் விந்தையும், தாசரதியின் சுருதியோடு செல்லும் பாடலின் கிணுகிணு என்னும் துள்ளல் ஓசையும், மது கானின் பாடல்களின் மனத்துக்கு இனிய உணர்ச்சியும், காதில் முதன் முதலாக விழுந்தபோது, அந்தக் குழந்தையின் கற்பனை மிகுந்த மனமாகிய கன்னிப் புலத்தில் அவை ஆழப் பதிந்தன. அதற்கு அடுத்தாற்போல், மேக தூத காவியத்தை அவரது மூத்த தமையன் துவிஜேந்திர நாத் பாடிக் கேட்டபோது, இலக்கியச் சுவையும் அவ்வாறே ஆழப் பதிந்தது. அப்போது அவருக்கு வடமொழி சிறிதும் தெரியாது. ஆயினும், காளிதாஸர் இயற்றிய பாடல்களின் இசை அவரை வசப்படுத்திற்று. சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், அவர் அந்த நூலை வடமொழியில் தாமாகவே படித்தபோது, அதைப் பற்றி ஏற்கெனவே கொண்டிருந்த நல்லெண்ணம் இருபடியாக உயர்ந்தது. ஏனெனில், அவரது இளமைப் பிராயத்தில், வேலைக்காரர்களின் விடுதியில் உள்ள ஜன்னலின் வழியாக, மழைக்காலத்தில் மேகங்களைப் பார்த்துவந்தபோது, அவரது மனத்தில் எழுந்த துணிகரமான கற்பனைகள், நிழல்போல் அந்தப் பாடல்களில் பிரதிபலித்திருக்கக் கண்டார்.

இதற்கு இடையில், தாகுர் சிறுவனாக இருந்தபோதே, ஜயதேவரின் சிக்கலான யாப்பு-நுட்பம் மிக்க பாடல்களைத் தாமாகவே சீர் சீராகவும் அசை அசையாகவும் பிரித்துப் பார்த்திருந்தார். பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் நாவல்கள் உட்பட, (அவற்றில் சில அப்போதுதான் பங்க-தர்சனில் பகுதி பகுதியாக வெளிவந்துகொண்டிருந்தன), அக்காலத்தில் வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட நூல்களில் படிக்கத் தக்கவைகள் எல்லாவற்றையும், சண்டிதாஸரும் வித்தியாபதியும் இயற்றிய வைணவ இன்னிசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்களையும் (அவை அப்போதுதான் வெளிவந்தன), தவறாமல் படித்தார். மைக்கேல் மதுசூதன் டட் இயற்றிய கவிதைகளைப் பற்றித் தாகுருக்கு அவ்வளவு சிறந்த எண்ணம் இல்லை. டட் எழுதிய மேகநாத் வத் என்னும் காவியம் அவருக்கு வெறுப்பாகவே இருந்தது என்பது பாரதியில் அவர் எழுதிய விமர்சனக் கட்டுரையிலிருந்து தெரிகிறது. இதற்குக் காரணம் காணுவது எளிது. இந்தக் காவியம் ஒரு பாடப் புத்தகமாக எழுதப்பட்டது. அவருக்கு வீட்டில் கல்வி கற்பித்துவந்த ஆசிரியர் ஒரு பண்டிதர். கட்டாயப்படுத்தி, அவரை அதைப் படிக்க வைத்தார். ஆதலால், அது அவருக்குக் கசப்பாகவே

இருந்தது. அவர் ஆங்கிலக் கவிதையைக் கற்று, அநுபவித்துப் பயனும் பெற்றார். அவ்வாறு அவர் அநுபவிப்பதற்கு ராஜ் நாராயண் போஸ் என்பவரும், ஆங்கில இலக்கியத்தின்மீது ஆழ்ந்த அன்புடையவரும் தாமே ஒரு கவியுமான அக்ஷய சந்திர சௌத்ரியும், அவருக்கு உதவியாக இருந்தார்கள். அக்காலத்தில் இயற்றப்பட்ட கவிதைகளில், அவரது மூத்த தமையன் இயற்றிய **ஸ்வப்ன-ப்ரயாண்** என்னும் நூலும், பிஹாரி லால் சக்கரவர்த்தி எழுதிய **வங்க ஸுந்திரியும், சாரதா-மங்களும்**, அவருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தன. சக்கரவர்த்தியின்மீது அவருக்கு மிக்க மோகம் இருந்தது. அவரது கவிதையை மக்கள் ஏற்று மதித்ததற்குத் தாகுர்தான் காரணராக இருந்தார். ஆனால், அவருடைய காவியங்களில் சக்கரவர்த்தியின் ஆதிக்கம் சிறிதும் உறைக்கவில்லை. இதற்கு மாறாக துவிஜேந்திர நாத்தின் ஆதிக்கம் அவருடைய மனத்தில் நன்கு உறைத்து ஊறி, அரை நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலாக மறைந்து மூழ்கிக் கிடந்தது. பின்னர், அது செம்மையான பக்குவம் அடைந்து, எளிய கவிதைகளாகவும், சிறுவர் பாடல்களாகவும், தாகுரின் கடைசிச் சில ஆண்டுகளில், வெளிப்பட்டது. தாகுர் எழுதிய கடிதங்களின் நடையைப் பார்த்தால், அதிலும் அவருடைய மூத்த தமையனின் ஆதிக்கம் நன்கு வெளித் தோன்றுகிறது.

அக் காலத்தில் பண்பாட்டு மலர்ச்சியும் தேசிய இயக்கமும் கைகோத்து ஒன்றாக முன்னேறின. ஆகவே, தாகுர்-குடும்பம் அந்தத் தேசிய இயக்கத்துக்கு ஓர் ஊற்றாக இருந்தது. தாகுர் தமது இளம் பிராயத்தில் எழுதிய கவிதைகள் எல்லாம் தேசியப் பற்று மிக்கவை. ஹேமசந்திர பானர்ஜி இயற்றிய கவிதைகளை (முக்கியமாக அவர் இயற்றிய **பாரத சங்கீதம்** என்னும் நூலை) முன்மாதிரியாகக் கொண்டு, அவர் எழுதினார். அவரது பன்னிரண்டாம் பிராயத்தில், அவரது தந்தையார் அவரைப் பஞ்சாப் மாநிலத்தின் இமாலயப் பகுதியில், நெடுநாளும் நெடுந்தூரமும் பயணம் செய்ய அழைத்துச் சென்றார். அப்போதுதான் அவர் கல்கத்தாவிலிருந்து உண்மையாகவே வெளியிடத்துக்குப் பயணம் செய்தார் என்று சொல்லலாம். தாகுர் தமது இளம்பிராயத்தில் முதன் முதலாக (1873-1875) எழுதிய கவிதைகளில் இமய மலை அடிக்கடி இடம் பெற்றதற்கு இந்த யாத்திரையே காரணம். அந்தக் கவிதைகள், பெரும்பான்மையும், ஏமாற்றமடைந்து வெற்றி பெறாத காதலைப்பற்றிய புனைவியல் வரலாறுகளாகக் காணப்படுகின்றன. அவர் அக்காலத்தில் படித்தும் மதித்தும் வந்த இந்தியக்கவிகள், ஆங்கிலக் கவிகள், ஆகியோர் பலரின் ஆதிக்கமும் இந்தக் கவிதைகளில் தெரிகிறது.

கவிதைத் துறையில் புகழ்பெற விரும்பிய அந்த இளைஞர் (டாமல் சாட்டெர்ட்டன் தம் இளவயதில் பழம் புலவர்களின் பாணியில் பாடிய ரௌலி போயெம்ஸ் என்னும் பாடல்களைப் போல்) வைணவக் கவிகள் பாடிய இன்னிசைப் பாசுரங்களின், முக்கியமாக வித்தியாபதியின் பாடல்களின், பாணியில் பாடத் தொடங்கினார். அதன் விளைவாக, அவரது கவிதையில் ஒரு நிலையான நற்பண்பு ஏற்பட்டது. வைணவக் கவிகள் தங்கள் தங்கள் முத்திரையைத் தங்களுடைய பாசுரங்களில் அமைத்ததுபோல், அவரும் அந்தச் செய்யுள்களின் (இவற்றில் பெரும்பான்மை ராக-தாளங்களோடு அமைக்கப்பட்டதால், இவற்றை இசைப் பாடல்கள் என்று சொல்லுவதே பொருந்தும்) கடைசி ஈரடிச் செய்யுளில் தம்முடைய முத்திரையை வைத்திருக்கிறார். தாகுர் 'பானு சிம்ஹா' என்னும் முத்திரையையோ, அல்லது 'பானு'[1] என்னும் முத்திரையை மட்டுமோ, இட்டும் எழுதிவந்தார். பாரதி என்னும் பத்திரிகையில் முதன்முதலில் (1877 முதல்) வெளிவந்த 'பானு-சிம்ஹ' கவிதைகள் இலக்கிய உலகைக் கலக்கின. முன்னாளில் வாழ்ந்தவராயும், இன்னார் என்று தெரியாமல் மக்கள் மறந்துவிட்டவராயும், உள்ள ஒரு வைணவக் கவி எழுதி வைத்திருந்த பழைய கையெழுத்துப் பிரதியிலிருந்து அப் பாடல்கள் எடுக்கப்பட்டன என்று பலரும் நினைத்தார்கள். அப் பாடல்கள் உயர்வானவை என்று தாகுர் நினைக்க வில்லை. ஆயினும், பண்டை வைணவக் கவிதைகளின் நல் உருவை அவை பெற்றுக் காண்கின்றன என்பதை நாம் ஒப்புக்கொள்ளத்தான் வேண்டும். பதினேழாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின், அத்தகைய பாடல்-வடிவங்கள் அதிகம் காணப்படவில்லை. முழு முதிர்ச்சி பெறாத அந்த இளைய கவியின் பாடல்களில் காணும் முதிர்ந்த பக்குவ நிலைக்குக் காரணம் அவர் ஜயதேவரின் பாடல்களில் காணும் ஒத்திசைகளைப் பயின்றதும், வித்தியாபதி, கோவிந்த தாஸர், ஆகியோரின் கவிதைகளை அவர் நுட்பமாக ஆராய்ந்து, ஆழ்ந்து கற்றதுமே ஆகும்.

தாகுரின் இரண்டாவது தமையன் சத்தியேந்திர நாத் என்பவர். இந்திய ஆட்சிப் பணியாளர் தொகுதியில் முதன் முதலாகப் பதவிபெற்ற இந்தியர் அவரே. அவர் தாகுரை

1. 'பானு' என்பது ரவி (சூரியன்) என்னும் சொல்லிற்கு ஈடான மற்றொரு பெயர். ரவி என்பது அவருடைய பெயரின் முதல் பகுதி. சிம்ஹ என்பது அவரது குடும்பப் பெயரான தாகுர் என்பதற்கு ஈடாக அமைக்கப்பட்டது (வித்யாபதி இயற்றிய கவிதைகளில் 'சிவ-சிம்ஹ' என்னும் சொல்லின் எதிரொலியாகவும் இது இருக்கக் கூடும்.)

முதலில் ஆமதாபாத்துக்கு அழைத்துச் சென்றார். பின்னர், தம்முடைய குடும்பத்தாரோடு 1878ல் செப்டெம்பர் மாதத்தில் அவரை இங்கிலாந்துக்கு அனுப்பினார். அவர் வழக்கறிஞர் தொழிலில் தேர்ச்சி பெறுவார் என்று அப்போது எல்லோரும் எதிர்பார்த்தார்கள். ஆனால், அப்படி ஒன்றும் நடக்கவில்லை. சுதந்திரம் எங்கும் நிலவிய அந்த அயல்-நாட்டிலும்கூட, கல்வி கற்கும் வகுப்பறை அவருடைய அகக் கண்ணில் கைதிகளை அடைக்கும் சிறைச்சாலையைவிடக் கெட்டதாகத் தோன்றிற்று. ஆகவே, தம் தகைமைகளில் யாதொன்றையும் பெருக்கவோ யாதொரு பட்டமும் பெறவோ முடியாமல், தாம் சென்றவாறே, 1880ம் ஆண்டு, பிப்ரவரி மாதத்தில், நாடு திரும்பினார். ஆயினும், அவர் அங்கே சிறுகாலமே தங்கி வாழ்ந்த வாழ்க்கை முற்றும் பயனற்றது என்று சொல்லுவதற்கில்லை. அங்கே அவர் சந்திக்க நேர்ந்த சில மக்களின் அன்பும் ஆதரவும் நற்பண்புகளும் அவருடைய ஆன்மாவுக்கு இதமாக இருந்து, அதை ஊக்கின. அவருக்கு இயற்கையாக உள்ள கூச்சத்தையும், தைரியக் குறைவையும், மாற்ற உதவின. லண்டன் நகரில், யுனிவெர்ஸிட்டி காலேஜில், பேராசிரியர் ஹென்ரி மார்லியின் விரிவுரைகளை அவர் மிகச் சிறு காலமே கேட்டார். எனினும், அவை அவருடைய மனத்துக்குப் பேருக்கம் ஊட்டின.

அவர் இங்கிலாந்தில் இருந்தபொழுதே அவர் இயற்றி வந்த கவிதையில், ஒரு தனிப்பட்ட தொனி—சற்று ஐயப்பாட்டோடு ஒலித்தபோதிலும்—ஒலிக்கத் தொடங்கிற்று. அது தான் உண்மைத் தனிநிலைச் செய்யுளின் ஒலி. அவர் அங்கிருந்து நாடு திரும்பிய பின், இந்த ஒலி வரவர நன்கும் அழுத்தமாகவும் கேட்கத் தொடங்கிற்று. **ஸந்த்யா-ஸங்கீத்** (மாலைப் பாட்டு, 1882) என்பது முதிர்ச்சி பெறாத பாடல். அது தெளிவற்று இருந்தது. அதில் அடங்கிய கவிதைகளின் பொருள் பலராலும் முற்றும் உணரத் தக்கதாக இல்லை; எனினும், அவற்றில் ஒரு தனிச் சிறப்பு இருந்தது. அப்போது தான் தாகுர் ஒரு கவியாகத் தலைதூக்கினார். அந்தக் காலத்தில் கவிதையை நன்கு கற்று ஆராய்ந்து வந்த விமர்சகர்கள் தங்களுக்குத் தெரிந்த வேறு எந்தக் கவியோடும் அவரை இணைத்துக் கூற முடியாது என்பதைக் கண்டார்கள். அந்தக் கவிதை கூறிவந்த பொருள் உருவற்றிருந்தது. அந்தக் கவி-உலகம் ஒப்பியவராகத் தாம் இருக்கவில்லையே என்று தம் மீதும், உலகத்தைத் தம்மால் முற்றும் ஒப்ப முடியவில்லையே என்று அதன்மீதும், குறை கண்டு, தம் மனம் படும் வேதனையை வெளியிடும் கூற்றுக்களாகவும், தமக்கு எதிர்ப்

பட்ட தடைகளையும், வருத்தங்களையும், பிரதிபலிக்கும் கவிதைகளாகவும், அவற்றை அமைத்தார். பட்டுப்புழு, தான் பின்னிய கூட்டின் உள்ளே தானே அடைபட்டுக் கிடப்பதுபோல, அவரும் தம்முடைய உணர்ச்சிக் கூட்டின் உள்ளே சிக்கிக் கிடந்தார். இவ் உணர்ச்சிகளால் ஓர் இருளடைந்த துயர்நிலை ஏற்பட்டது. வாலிபப் பருவம் அடைந்துவரும் அவ் இளைஞருடைய வாழ்க்கையில் தாற்காலிகமாகத் தோன்றிய ஒரு நிலையற்ற படியாக அதைக் கருதவேண்டுமே தவிர, வேறில்லை. விரைவில், அது மறைந்து போயிற்று என்பது அவர் அடுத்தாற் போல் இயற்றிய கவிதைத் தொகுதியாகிய **ப்ரபாத்-ஸங்கீத்** (காலைப் பாடல், 1883) என்பதிலிருந்து தெரிகிறது. அப்போது, உலகம் முழுவதும் சூரிய ஒளியின் சிறந்த சோதியில் மூழ்கித் திளைத்ததாக அக் கவிக்குத் தோன்றியது. சுறுசுறுப்பு மிக்க உலகத்திலிருந்து தாம் அகற்றப்பட்டு வாழ்ந்ததால், தாம் அத்தனை நாளாகக் காணாதிருந்த பற்பல காட்சிகள், ஒலிகள், யாவற்றையும் ஆவலோடு பருகும் அவருடைய கண்களுக்கும் செவிகளுக்கும் அவை மிக்க புதுமையாகவும் பெரு மகிழ்ச்சியைத் தருபவையாகவும் தோன்றின.

உலக னைத்தையும் கண்டு வியக்கவும்,
தன்னை முற்றுமே மறந்தி ருக்கவும்,
சற்றுமே வாய்திற வாதிருக் கவும்–
யான்உன் னைமிக வேண்டுவ னே.

அவர் இயற்றிய அடுத்த கவிதை நூல் **சபி ஓ கான்** (சித்திரங்களும் பாடல்களும், 1884) என்பது. அவர் முன்னால் எழுதிய சில கவிதைகளும் பாட்டுக்களும் அதில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் இரண்டு கவிதைகள் மிகவும் அற்புதமாக அமைந்திருக்கின்றன. **ராஹுர்ப்ரேம்** (ராகு என்னும் அரக்கனின் காதல்) என்பது ஒன்று; **ஆர்த்த-ஸ்வர்** (வேதனைக் குரல்) என்பது மற்றொன்று. முந்தியதில் காதலின் பெரும் பசி மிகவும் தீவிரமான உணர்ச்சியோடு வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது. மனத்தில் தோன்றும் எழுச்சிகளின் மிகுதியாலும் வேகத்தாலும் ஏற்படும் வேதனையானது புயல் வீசி மழை பொழியும் இருண்ட இரவில் காணும் கலக்கமுற்ற நிலையாகக் காட்சியளிக்கிறது. தாகுரின் கவிதைகளில் எல்லாம் மழைக் காலம் முக்கியத்தன்மை பெற்றுக் காண்கிறது. இந்த மனநிலை **சபி ஓ கான்** என்னும் நூலில்தான் முதன் முதலாகப் பல இடங்களில் தோன்றக் காண்கிறோம். அது போலவே, பகலொளி வீசும் நண்பகலும் தாகுரின் மனத்தைக் கவர்ந்தது. அதுவும் இதில் தோன்றக் காண்கிறோம்.

அவர் இயற்றிய **சபி ஓ கான்** என்னும் பாடல்கள் வெளி வந்த காலத்துக்கும் அவர் அடுத்தாற்போல் வெளியிட்ட **கடி ஓ கோமல்** (உச்சங்களும் நீசங்களும், 1886) என்னும் செய்யுள் நூல் வெளிவந்த காலத்துக்கும் இடையே, அவருடைய மனம் பெருந் துயரத்துக்கு உள்ளாகிற்று. அவருக்கு மிகவும் பிரியமான ஒரு நண்பர் காலமானதே இதற்குக் காரணம். அவரே அந்தக் கவியின் உணர்ச்சி மிக்க மனத்தின் ஆழ்ந்த பகுதிகளைக் கிளர்ச்சியுறச் செய்தவர்; அவரது மிகச் சிறந்த கவிகள் எழுப்பப்படுவதற்குக் காரணமாக இருந்தவர். அவர் திடீரென்று இறந்துபோனதும், அந்த இளைய கவியின் மனத்தில் மூட ஒண்ணாத பெரும் பிளவு ஏற்பட்டது. அந்தத் துயரம் அவருடைய மனத்தைச் சுழன்று திசைமாறச் செய்தது. ஆயினும், அத்தகைய அதிர்ச்சி அவருடைய கவிதை செழித்து வளர்வதற்குத் தேவையாக இருந்தது. அகவயமான கற்பனை வசப்பட்டுத் தாமாகவே கொண்ட உணர்ச்சிகளால் அமைக்கப் பட்ட கனவு-உலகிலேயே அந்தக் கவி அதுவரை வாழ்ந்து வந்தார். சமமான மனநிலையை அவர் அடையவும், இன்ப துன்பங்களும் பல வகை உணர்ச்சிகளும் தாக்கினும் நிலை தவறுதிருக்கவும், அது துணை செய்தது. அவர் எண்ணி எண்ணி வருந்துவதற்கு உரிய துயரமாக இருந்த அந்தப் பிரிவு ஓர் ஆன்ம ஒற்றுமையின் இணைப்பாகவும் அறிகுறியாகவும் ஆயிற்று. காட்சி, கற்பனை, ஒத்துணர்ச்சி, மறைபொருள் விளக்கம், ஆகியவற்றின் பெருவாயில்களை எல்லாம் திறக்கும் அற்புதத் திறவுகோலாகவும் அது அமைந்தது. அவரது கவிதையில், பல இடங்களில், மரணம் ஓர் உட்பொருள் உடையதாகக் கூறப்படுகிறது. இந் நிகழ்ச்சியே அதற்குக் காரணம். இந்தப் பெரிய பிரிவாற்றுமையால் விளைந்த முதல் விளைவு என்ன என்றல், இனித் தாம் எழுதுபவை எல்லாம் கலை உணர்ச்சி மிக்கவையாக இருக்கவேண்டும் என்று அந்தக் கவியை எண்ணச் செய்ததே ஆகும். இதன் பயனாகக் கவியின் மனநிலை முதிர்ந்து பக்குவம் அடைந்தது; அவரது அழகுணர்ச்சி விடுதலை பெற்று உயர்ந்தது; வாழ்க்கையைப் பற்றிய அவரது நோக்கு முன்னிலும் விரிவடைந்தது; அவரது நடை மிக்க கருத்தோடு அமைக்கப்பட்டு, இன்னோசையோடும் திருத்த மான ஒத்திசையோடும் காதில் ஒலித்தது. தாகுரின் கவிதைக் கலையின் முதற்படி இவ்வாறு முதிர்ச்சி பெற்றது. தாகுர் எழுதிய காதல்-பாடல்களில் ஆர்வமும் உணர்ச்சியும் மிக்கு, மிகச் சிறந்தவையாக உள்ளவை சில **ஹோம** என்னும் நூலில் அடங்கியிருக்கின்றன. உடல்-உணர்ச்சிகளை ஒட்டிப் பிறக்கும் சிற்றின்பக் காமம் கவியின் பேரார்வத்தில் நிலைத்த இடம் சிறிதுகூடப் பெறவில்லை.

இந்த மோகம் எத்தனை நாள்தான் நீடித்திருக்க முடியும்? இந்த மாயை விரைவில் மறைந்துபோகும். எதுவுமே மனத்தை இனி இறுகக் கட்டிப் பிடித்திருக்க முடியாது. மென்மையான புயங்களின் அணைப்புத் தளர்ந்துபோயிற்று. மயக்கும் கண்களின் நோக்கு, காம வெறியைத் தூண்டுவதில்லை, இருண்ட இரவில், ஒருவருக்கு ஒருவர் யார், என்று கூடத் தெரிவதில்லை. பூக்கள் மலரும் காலம் ஒய்ந்த பின், பறவைகள் ஒன்றும் பாடுவதில்லை.

மானஸீ (மனம் நாடிய மங்கை, 1890) என்னும் பாடல்கள் தாகுரின் கவிதை, முதிர்ச்சி பெற்றுவிட்டது என்பதைக் காட்டு கின்றன. 'மாலைப் பாடல்கள்' என்பவைகளில் தொடங்கி, 'உச்சங்களும் நீசங்களும்' என்பதுவரை இன்னிசையே எங்கும் பரந்து காணப்பட்டது. இப்பொழுது, கருத்துக்களும் குறிக்கோள்களும் ஒன்றோடொன்று மோதி முரண்படுவதைக் கவி கண்ணெதிரே தோன்றக் காண்கிறார். இந்த மனநிலை யோடு பார்க்கும்பொழுது, **நிஷ்பல் காமனா** (பயன்பெறாத ஆசை) என்பதே அவருடைய கருத்தை நன்றாக வெளியிடு வது, அவருடைய பாடல்களெல்லாம் சிறந்தது. பொருள் நிறைவால் மட்டும் அது மேன்மை மிக்கது அன்று; கரடு முரடானதும், சமமற்றதும், தொங்கல் எதுகை இல்லாதது மான, யாப்பு முறை காரணமாகவும்-அது உயர்ந்தது.

உன்னுள்ளே மறைந்துகிடந்த அமரத்தன்மை எங்கே போயிற்று? அந்திவேளையில், இருள் செறிந்த வானில், தனித்துத் தோன்றும் நட்சத்திரங்களுக்கு இடையே யிருந்து வானுலகின் எல்லையற்ற இரகசியப் பேரொளி மினுமினுப்பது போல, உனது கண்களின் அடர்ந்து செறிந்த கருமையின் உள்ளிருந்து ஆன்மா வின் இரகசியச் சுவாலையின் சுடரொளி மினுமினுக் கிறது.

அந்தக் கவிதைகளில் சில, வாழ்க்கையையும் இயற்கை யையும் விளக்கமுறச் சித்திரித்துக் காட்டுகின்றன. அவர் நிலக் காட்சி ஒன்றைச் சொல் ஓவியமாக வரைந்திருப்பதற்கு ஓர் **உதாரணம்:**

காலைப் பொழுதோ கழிந்துபோய்விட்டது; மாலைப் பொழுது இன்னும் தீர்ந்தபாடில்லை. நாளின் முடிவில் சூரியன் களைப்படைந்ததுபோல் தோன்றுகிறது; ஆயினும், அப்பால் போக அதற்கு இன்னும் மனம் வரவில்லை. அது பூமியை நோக்கிய வண்ணம், விடை

பெறத் தயங்கி நிற்கிறது. மேகங்களின்மீது பகல் ஒன்றிக் காண்கிறது; வயல் புலங்களில் அது தோய்ந்து கிடக்கிறது; மரங்களின் உச்சியில் அது தொங்கிக்கொண் டிருக்கிறது; ஆற்றின் நீர்ப் பெருக்கில் அது அசைந்தாடுகிறது; அல்லது, அது ஓரிடத்தில் தங்கி, நீண்ட நிழலைப் படியச் செய்து, குளத்தையும் பாட்டையையும் ஒன்ருக்குகிறது.

முன்னொருகால் கவியின் பாராட்டுக்கு உரியவர்களாய் இருந்த நமது தலைவர்கள் சிலரைக் குறித்துப் பின்னர் அவர் அடைந்த ஏமாற்றத்தைக் கூறுபவையாக **மானஸீயில்** அடங்கிய சில பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. புதிதாக மறுமலர்ச்சி பெற்ற புதிய இந்து மதக் கிளர்ச்சியை ஆதரித்தவர்கள் ஆணவ முனைப்போடு தங்கள் உணர்ச்சிகளை ஓடவிட்ட நிலையை அவர் தமது பேணுமுனையால் கடுமையாகக் குறை கூறிப் புரளி செய்து எழுதினுர். சாதாரண நகர மக்களின் குறுகிய மனப் பான்மையும், தம் கருத்தில் திருப்திகொண்டு அகமகிழ்ந்துள்ள நிலையும், கவியின் மனத்தைப் புண்படுத்தின. அவருடைய அகக்கண்ணுனது ஒளியையும் எல்லையற்ற பெருவாழ்வையும் நாடிச் சென்றது. உயர்வற்ற குறுகிய நிலையால் திருப்தி கொள்ளும் அந்த நகர மக்களின் மனப்பான்மையைக் கண்டித்து, **துரந்த ஆசா** (எல்லை இல்லா ஆசை) என்னும் கவிதையில் அழுத்தமாகவும், உணர்ச்சி மிக்கும், காரசார மாகவும், கூறுகிருர். இந்தக் கவிதைகள் கல்கத்தாவிலிருந்து நானூறு மைலுக்கு அப்பால், கங்கை ஆற்றின் கரையில், உள்ள காஜிப்பூரில் எழுதப்பட்டன.

மானஸீயைத் தாகுர் வெளியிடுவதற்குச் சற்று முன்னர், அவர் இங்கிலாந்துக்கு ஒரு சிறு பயணம் செய்து மீண்டார். (ஆகஸ்டு-அக்டோபர், 1890) அவர் இங்கிலாந்திலிருந்து திரும்பிச் சில மாதங்களுக்குப் பின், நடு வங்காளத்தின் வட பகுதியிலும், ஒரிஸ்ஸாவிலும், அவர்களுக்கு இருந்த ஏராள மான சொத்தை மேற்பார்க்கும் பொறுப்பு அவருக்கு அளிக்கப் பட்டது. ஆகவே, அப்போது, ஸிலைதா, ஸஜத்பூர் முதலிய சில ஊர்களில் (நடியா, பப்ஞ என்னும் மாவட்டங்களில் உள்ளவை) கட்டியிருந்த மானேஜரின் குடியிருப்பிடத்திலோ, அல்லது அந்த ஊர்களுக்குப் பக்கமாகச் சென்ற ஆறுகளில் ஓடும் படகிலோ, அவர் தமது நேரத்தைப் பெரும்பாலும் செல விடவேண்டி யிருந்தது. ஆதலால், வங்காள நாட்டின் ஆற்றுப் புற வாழ்க்கையையும் கிராமப் புற வாழ்க்கையையும் கவி மிகவும் நன்ருக நெருங்கிக் காண நெடுங்கால (1891-1897) வாய்ப்புக் கிடைத்தது. ஆகையால், அவர் இயற்கையையும்

மனிதனையும் நேரில் காண எத்தனையோ சந்தர்ப்பங்கள் கிடைத்தன. இந்த அநுபவத்தால் ஏற்பட்ட ஆதிக்கம் அவர் இயற்றிய கவிதைகளில் ஆழ்ந்து பதிந்தது; அவற்றில் பல நற்பண்புகள் தோன்ற உதவிற்று. இந்தக் காலத்தில் அவர் முதன்முதலில் இயற்றிய கவிதைகள் **ஸோணர் தரீ** (பொன் ஓடம், 1893) என்னும் நூலில் அடங்கியிருக்கின்றன. இயற்கையோடு கவி நெருங்கிப் பழகியபோது, அவருடைய மனத்தில் பதிந்த உணர்ச்சிகளையும், பொது வாழ்க்கையில் அவருக்கு ஏற்பட்ட ஈடுபாட்டையும், அவை பிரதிபலிக்கின்றன. 'பொன்-ஓடம்' என்னும் பெயர் மிக்க பொருளுடைய சொல். மனத்தால் எளிதில் பெற இயலாத 'மனம் நாடிய மங்கையை'ப் பொன் ஓடத்தில் ஏறிச் சென்றால்தான் காண முடியும்.

ஸோணர் தரீயில் அடங்கிய கவிதைகளில் மக்கள் இனத்தைக் கவி கூர்ந்து நோக்கி, நன் மனத்தோடு தெளியக் காண்கிறார். அவ்வாறே அக்காலத்தில் அவர் எழுதிய சிறு கதைகளிலும் அவர் செய்திருக்கக் காண்கிறோம். வாழ்க்கையைப் பற்றித் தாம் அறிந்துகொண்ட செய்திகளை வியக்கத் தக்க சொல்வன்மையோடும், ஒளிவீசும் சொற் சித்திரங்களாலும், அவர் வெளியிடுகிறார். அந்த மக்களின் வாழ்க்கை எளிமையானது, துயர் நிரம்பியது, அடிப்படையானது, ஒவ்வொருவருக்கும் தனித் தனியாக அமைந்தது. அக் கவிதைகளின் மொழியும் நடையும் மென்மையுடையவை, எளிமையானவை. அவற்றில் காணப்படாத சாந்தியை உரைநடையில் காண்கிறோம். அக்கவிதைகளில் உருவகக் கதைகளும், அற்புதத் தேவதைக் கதைகளும், கூறப்படுகின்றன. அவற்றுக்கும் உரைநடைக்கும் உள்ள உறவை இவை காட்டுகின்றன. அவை தோன்றியது எவ்வாறு என்பது அவர் இயற்றிய **வர்ஷா-யாபன்** (மழைக் காலத்தைப் போக்குதல்) என்னும் கவிதையில் பின்வரும் அடிகளில் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

> முடிவு பெறாமல் நின்றுபோன நூற்றுக் கணக்கான பேச்சுக்கள்; மலராமல் அகாலத்தில் விண்டு உதிர்ந்த மொட்டுக்கள்; அறியப்படாப் பல பல வாழ்க்கைகள்; பாடப் பெறாப் புகழின் துகள்கள்,—மழை பொழியும் போது தோன்றும் நீர்க் குமிழிகளைப் போல் எத்தனை உணர்ச்சிகள், எத்தனை அச்சங்கள், எத்தனை தவறுகள், இவ் உலகில் பத்துத் திக்குக்களிலும், இரவும் பகலும், உதிர்ந்தவண்ணம் இருக்கின்றன! ஒரு கணம் துயரக் கண்ணீரும், ஒரு கணம் மகிழ்ச்சிச் சிரிப்பும், திரள் திரளாக வெளிப்

பட்டு உதிர்கின்றன. அவற்றின் ஒலி, ஓய்வே இன்றி, எனக்கு எப்பொழுதும் கேட்கிறது.

ஸோனர் தரீயில் காணப்படும் வகையைச் சேர்ந்த பாடல்களில், உதாரணமாக, **யேதே நாஹி திப** (உன்னைப் போகவிடமாட்டேன்), **ஸமுத்ரேர் ப்ரதி** (சமுத்திரத்தை நோக்கி,) **வஸுந்தரா** (பூமி என்னும் பொருட் களஞ்சியம்) என்பவைகளில், தம்முடைய சொந்த உணர்ச்சிகளின் மூலமாக, ஓய்வே இல்லாமல், என்றென்றும் வெள்ளம் போல் சென்று கொண்டேயிருக்கும் கண நேர வாழ்க்கையை, உணர்கிறார். அதை நோக்கி, ஆவலோடு, அதன்மீது வைத்த கண்ணை எடுக்க மனமில்லாமல் காணப்படுகிறார். தம் வீட்டை விட்டு அவர் வெளியே புறப்பட்டபோது பச்சிளங் குழந்தைப் பிராயமுள்ள அவருடைய பெண், 'உன்னைப் போக விடமாட்டேன்!' என்று கதறிய குரல், காலத்தையும் இடத்தையும் கடந்து, அவரது மனத்தில் எப்பொழுதும் எதிரொலியை எழுப்பிக் கொண்டேயிருந்தது. பூமித் தாயானவள் தனது மடியில் இடப்பட்ட உயிர்ச் சுடர்களைத் தான் என்றென்றும் வைத்திருக்க முடியாதிருக்கும் காரணத்தால், அவற்றை எண்ணி எண்ணி, மனமுடைந்து வருந்தும் கதறுதலும் அதுவாகவே உள்ளது.

அநந்தம் என்னும் வேய்ங்குழல் எல்லையற்ற பிரபஞ்சப் பரப்பின் நடுவேயிருந்து, நாடோடி மெட்டில், தீனமான சுரத்தில், ஊதுவதுபோல் இருந்தது. அதைக் கேட்டு, பூமி என்னும் மங்கை, கங்கையின் கரையில் நெடுந்தூரம் பரந்து காணும் வயல்களில், அளகம் சோர, எழுந்து உட்கார்ந்தாள். சூரியனைப் போல் பொன்னொளி வீசும் ஆடையின் விளிம்பைத் தனது மார்பகத்தின்மீது இழுத்துப் போர்த்தினாள். அவளது கண்கள் இரண்டும் அசைதல் இன்றி, நெடுந்தொலைவில் உள்ள நீலநிற வானில் மூழ்கிக் கிடந்தன. அவளது வாயினின்று யாதொரு சொல்லும் வெளிப்படவில்லை. வாயிற் கதவண்டையில், அசைவின்றி, மனம்சோரச் சாய்ந்து நின்ற, நான்கு வயதான, எனது மகளைப் போல், துயரால் வாடிய அவளது முகத்தை நான் கண்டேன்.

வஸுந்தரா என்னும் கவிதையில் வாழ்க்கையைக் கவி ஆழச் சென்று நோக்குகிறார். தம்முடைய நெஞ்சு துடிக்கும் ஒவ்வொரு துடிப்பிலும் பண்டைப் பழம் ஆதிக் காலத்துப் படைப்புக் கூர்தலறத்தின் தாக்குகளை உணர்கிறார். காலத்தையும் இடத்தையும் கடந்து, அப்பாலுக்கு அப்பால் உள்ள

பிரபஞ்சத்தின் ஆன்மாவோடு தமக்கு உள்ள ஒற்றுமையை ஏதோ ஒரு வகையில் உணர்கிறார். (பிரும்மவாதம் என்று சொல்லப்படும்) அனைத்திறைக் கொள்கையாகிய பண்டை இந்தியக் கோட்பாட்டையும் இக்காலத்தில் விஞ்ஞானிகள் கூறும் உயிரியல் பரிணாமக் கொள்கைகளையும் ஒன்றாக இணைத்த புதிய அமைப்பே அந்தக் கவிதை. பூமியின்மீது வளர்ச்சியும் அழிவுமாக மாறிமாறித் தோன்றிவரும் பின்னணியின் முன், உயிர் வகைகளிலும், இயற்கையிலும், தோன்றும் காட்சிகள், ஒலிக்கும் ஒலிகள், வீசும் மணங்கள், பெறும் உணர்ச்சிகள், எழும் கற்பனைகள், ஆகியவற்றின்மீது தாகுருக்கு இருந்த ஆர்வம்மிக்க அன்பு இந்தக் கவிதையில் எங்கும் நிரம்பிக் கசிந்து கிடக்கிறது; அதன் மூச்சைப்போல் வெளிப்படுகிறது.

> பல்லாண்டு பல்லாண்டாக நீயே எனது உலகமாக இருக்கிறாய். உன்னுடைய மண்ணால் அமைந்த இருப்பிடத்தில் என்னை ஒளித்து உள்ளுற வைத்தாய். எல்லையற்ற வானில் என்னை மறைத்து ஒன்றிவிடச் செய்தாய். களைப்பே அறியாக் கால்களால் சூரிய மண்டலத்தைச் சுற்றி வலம்கொண்டேயிருக்கிறாய்... ஆதலால்தான், ஏதோ ஒரு நாளாகிய இன்று, யாதொன்றையும் மனத்தில் கொள்ளாமல், தன்னந் தனியாக உட்கார்ந்த வண்ணம், பதுமை ஆற்றின் கரையிலே, மோக வலையில் அகப்பட்ட என் கண்களை அகலத் திறந்து, எதிர் நோக்கி, இருந்து கொண்டு, உனது மண்ணின் உட்புறமிருந்து புல்லின் சிறு முளை நடுநடுங்கி மெல்லென உயரக் கிளம்புவதை எனது அங்கங்கள் அனைத்தாலும், எனது மனம் முழுவதாலும், உணர்ந்து அறிகிறேன்.

இந்தப் பாடல்களில் மிகவும் முக்கியமானவை என்று கருதத் தக்கவை முதல் கவிதையும், கடைசிக் கவிதையுமே. முதல் கவிதையின் பெயரே அந் நூலுக்கு அளிக்கப்பட்டிருக்கிறது. அக் கவிதை மிகவும் எளிய வடிவில் உள்ளது. ஆயினும், பலரால் பலவகையாகப் பொருள் கூறப்படுவது. பதுமை ஆற்றின் கரையில், மழைக் காலத்தில் முதல் மழை பொழிந்தபொழுது, காணும் காட்சி அதில் மிகச் சிறப்பாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அந்தச் சித்திரத்தில், ஒலியும், காட்சியும், ஒன்றோடொன்று முழுமையும் பொருந்தி, சிறிதும் விலகாமல், ஒன்றியிருக்கின்றன. அதிலுள்ள உருவகக் கதை இலேசாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. அது மிக்க பொருள் உடையது. ஒருவனது அகன்றதும் பெரியதுமான உண்மை வாழ்க்கை எது?

பேராற்ருேடு அவன் வாழும் உலகத்தைப் படைத்துள்ள வாழ்க்கை என்னும் எது அவனை இணைக்கிறதோ அதுவே ஆகும். இத்துணை விரிவுடைய இந்தப் பெரு வாழ்க்கையோடு எவ்வகையான தொடர்பும் இல்லாத பகுதியே தனிமனிதனுடைய சொந்த ஆளுமை எனப்படுவது; அது நிலையற்றது. அக் கவி தமது இலட்சியக் கருத்தை நோக்கிச் செல்லுமுன், தாம் சேகரித்து வைத்திருந்த மதிப்பு மிக்க பொருள்களை எல்லாம் காலம் என்னும் பொன் ஓடத்தில் ஏற்றுவதற்கு இடம் இல்லாததால், அவற்றை இழந்தாக வேண்டும் என்று தம் மனத்தைத் திடப்படுத்திக் கொள்கிருர். கடைசிக் கவிதையாகிய **நிர்தேச யாத்ரா** (அறியாத இடம் குறித்த பயணம்) என்பதில், எங்கு என்று தெரியாத ஓர் இடத்துக்கு மேற்குநோக்கிச் சென்றுகொண் டிருக்கும்ஓடத்தை ஓட்டும் பொறுப்பை, 'மனம் நாடிய மங்கை' எவ்வாருே மர்மமாக மேற்கொண்டு விடுகிருள்.

ஸோனூர் தரீ என்னும் தொகுதியின் கடைசிக் கவிதையில் கேட்கும் உள்ளொலி அவர் இயற்றிய அடுத்த நூலாகிய **சித்ரா** (அற்புத மங்கை, 1896) என்பதின் முக்கியக் கருத்தாக அமைந்திருக்கிறது. 'மனம் நாடிய மங்கை' படகோட்டியாகத் தெளிவில்லாவாறு அமைந்த நிலை இதில் மாறுகிறது. கவியின் விதியை ஆண்டருளும் அரசியாகவும் தேவியாகவும் உள்ள ஒரு நிலைபெற்ற உருவத்தை அவள் இப்போது பெறுகிருள். கவியின் எண்ணங்களையும் மனக் கிளர்ச்சிகளையும் அடக்கி ஆளும் தலைவியாகவும், அவருக்கு விதிக்கப்பட்ட வாழ்க்கைக் குறிக்கோளை நிறைவேற்றுவதற்குரிய நன்னெறியில் அவரைச் செலுத்தி வழிகாட்டிவரும் வாழ்க்கை அரசியாகவும், (**வைட்டா ரிஜைனூ**), அவள் காணப்படுகிருள். வாழ்க்கைக் குறிக்கோளை ஆளும்இப் பேரரசி சில கவிதைகளில்வாழ்க்கைத் தெய்வமாகக் கற்பனை செய்யப்படுகிருள். கவியின் சிறந்த கவிதைகளை எல்லாம் அவள், அவர் தனக்கு அளிக்கும் அஞ்சலியாக, பெறுகிருள். வேறு சில கவிதைகளில், வாழ்க்கைக் குறிக்கோளை அவருக்கு உணர்த்தும் வழிகாட்டியாகவும், சிக்கலாகவும் கோணல்மாணலாகவும் அமைந்த வாழ்க்கை நெறியில் அவரைப் பத்திரமாக அழைத்துச் செல்லும் மாலுமியாகவும், அவள் கற்பனை செய்யப்படுகிருள்.

சாந்திமயமான உணர்ச்சி, இயற்கை அழகுகளை அமைதியாகக் காணுதல், இனிய வாழ்க்கையின் எளிமை, ஆகிய பண்புகள் சித்ராவில் அடங்கிய **ஸுக்** (மகிழ்ச்சி), **ஜ்யோஸ்த்னு ராத்ரே** (நிலவு வீசும் இரவில்), முதலிய கவிதைகளில் சிறந்து காண்கின்றன. ஆயினும், எக் கவியின் வாழ்க்கையும் முற்றும்

அமைதி உடையது அன்று, இனிய சாந்தி நிலையில் இருப்பதும் அன்று. தம்மைச் சூழ, எல்லாத் திசைகளிலும், சாக்காடும், அழிவும், துன்பமும், மனமுறிவும், வறுமையும், நோயும், கொடுமையும், அநீதியும், இருப்பதைக் கவி காண்கிறார். இவை எல்லாவற்றின் ஊடாகவும் செல்லும் வழியில் தாமும் நடந்து செல்லவேண்டும் என்ற அழைப்பு, ஆணை, பிறந்துவிட்டது என்றும், அந்த வழியில் செல்லத் தாம் தயங்கலாகாது என்றும், கவி உணர்கிறார். மனிதனுடைய விதி இவ்வாறு ஆணையிட்டு, அவரை அழைக்கிறது. ஆகவே, அவர் எபார் பிராவோ மோர் (என்னை இப்போது திருப்பி விடு) என்னும் நூலில் பின்வருமாறு கூறுகிறார் :

அவர் யார்? யார் என்பதை நான் அறியேன். அவரை நான் அறிந்துகொள்ளவும் இல்லை. இது மட்டுமே எனக்குத் தெரியும். அதாவது, அவர் பொருட்டே இரவின் கார்-இருளில் மக்களின் வாழ்க்கை யாத்திரை, யுகத்திலிருந்து தொடங்கி யுகத்தின் முடிவுவரை, காற்றோ, கடும் புயலோ, இடி முழக்கமோ, மின்னல் ஒளியோ, எது வரினும், ஆன்மா என்னும் சிறு விளக்கின் சுவாலையை ஏற்றி, அது அணையாமல், சாவதானமாக ஏந்திய வண்ணம், முன்னேறி நடை பெற்றுவருகிறது. இது மட்டும் எனக்குத் தெரியும். அவர் அழைக்க வழங்கும் இனிய கீதத்தை யார் யார் நன்கு கேட்கிறார்களோ, அவர்கள், சற்றும் அச்சம் இல்லா மனத்தோடு, சங்கடம் என்னும் சுழலின் நடுவில், விரைவாக, இறங்குகிறார்கள். அவர்கள் தம் உடைமைகள் அனைத்தையும் விட்டுவிடுகிறார்கள். பரம வேதனை அனைத்துக்கும் எதிரே தங்கள் நெஞ்சைத் திறந்து கொண்டு நிற்கிறார்கள். சாவின் பெரு முழக்கம், ஓர் இன்னிசையைப் போல் அவர்கள் காதில் விழுகிறது. அவர்கள் தீயில் இட்டு எரிக்கப்படுகிறார்கள்; வேலின் முனையால் குத்தப்பட்டுப் புண்ணுறுகிறார்கள்; கோடரியால் துண்டு துண்டாகத் தறிக்கப்படுகிறார்கள்; தங்களுக்கு மிகப் பிரியமான பொருள் அனைத்தையும், சற்றும் தயங்காமல், நெருப்பில் இடும் விறகாக ஊட்ட, தங்களுடைய ஆயுட்காலம் முழுதும், அவர் பொருட்டே வேள்வித் தீயை ஏற்றிப் பேணி வருகிறார்கள். தங்கள் இதயத்தைப் பறித்து எடுத்து, அதைச் செந்தாமரை மலர்போல் அவர் முன்னே இடுகிறார்கள். பக்தி நிரம்பிய மனத்தோடு,

தங்கள் வாழ்க்கையின் எஞ்சிய பகுதி முழுவதையும் அவருக்குப் பூசைப் பொருளாக அளிக்கிருர்கள். அவர்களுடைய மரணத்தால் அவர்களுடைய வாழ்க்கையானது நிரம்பிய பேறு பெற்றதாகிறது.

ஊர்வசி என்பது தாகுர் இயற்றிய கவிதைகளில் பலரும் அறிந்து புகழ்பெற்ற ஒன்று. இந்திய இலக்கியச் சரித்திரத்தின் பற்பல முக்கியமான காலங்களிலும், அந்தக் கதை மீண்டும் மீண்டும் பொதுவாகக் காணப்படுகிறது. ரிக்கு வேதத்தில் மிகப் புகழ்பெற்ற மந்திரப் பாடல் ஒன்று அந்தத் தெய்விக மங்கையைப் பற்றியும், மண்ணுலகில் வாழ்ந்த அவளுடைய காதலனைப் பற்றியும், கூறுகிறது. சற்றே பின்னர் இயற்றப் பட்டதும், வேதத்தைச் சார்ந்ததுமான உரைநடை நூலாகிய **சதபத ப்ராம்மணத்திலும்**, பலரும் படிக்கும் **மஹா பாரதம்** என்னும் இதிகாசத்திலும், அதைக் காண்கிறோம். அதைப் பற்றிக் காளிதாஸன் ஒரு நாடகத்தை எழுதினன். அவளுக்குத் தன்மீது உள்ள ஆசை தீரவே தன்னை விட்டுப் பிரியும் தெய்விகப் பெண்ணைப் போகவிடாமல், தடுத்துப் பிடிக்க முயலும் காமுற்ற காதலனுக வேதத்தில் காணும் கவிதை அவனைச் சித்திரித்திருக்கிறது. உரைநடையில் கூறி யுள்ள கதையில், கதைப் பகுதிகள் பெருந்திரையை நிரப்பிப் பரந்து காண்கின்றன. ஆனல், பழைய பாடலில் உள்ள உணர்ச்சிக் கனல் அதில் காண்பதில்லை. மேலும், அந்தத் தெய்விக மங்கையை ஒரு பரத்தையாகவும், ஆசை காட்டி மயக்கும் வஞ்சக மனம் படைத்தவளாகவும், அது சித்திரிக் கிறது. **மஹா பாரதத்தை** இயற்றிய கவி, ஊர்வசியின் வர லாற்றை, அவள் படைக்கப்பட்ட காலம் முதல் தொடங்கி, பாண்டவர்கள் வாழ்ந்த காலம் வரை, மிக விரிவாகக் கூறு கிருர். அந் நூலில் அவள் காமம் மிக்க பெண்ணுகவும், ஒருவ ரிடத்தும் பற்றில்லாதவளாகவும், கூறப்படுகிருள். ஆனல், வேதத்தில் கூறப்பட்ட கதையை வைத்துக்கொண்டு, காளி தாஸன் அழகு மிக்க காதற் கதை ஒன்றைப் படைத்திருக் கிருர். அவருடைய நாடகத்தில் அக் காதலர்கள் இருவரும் மண்ணுலகில் வாழும் சாதாரண ஆண்—பெண்களைப் போலவே நடக்கிருர்கள். தாகுரின் கவிதையில், **ஊர்வசி** (இச் சொல்லுக்கு 'எல்லையில்லா ஆசை கொண்ட மாது' என்பது பொருள்) ஆதி-ஆசையின் வடிவமாகவும்; இயற்கை யிலும் மக்களிடத்திலும் படைப்புப் பண்பாகத் தோன்றும் உணர்ச்சியாகவும்; அழகை நாடவும், அதைப் படைக்கவும், மனிதனுக்கு உள்ள ஆவலைத் தூண்டும் கிளர்ச்சியாகவும்; காணப்படுகிருள். குறைபாடு ஒரு சிறிதும் இல்லாதவளாய்,

யாவற்றுக்கும் மேலான அழகை உடையவளான பெண்ணைத் தான் பெறவேண்டும் என்று மனிதனுக்கு உள்ள ஆசை, ஒரு புண்ணைப் போல், அவனது மனத்தை உறுத்துகிறது; ஏன் என்று தெரியாத வகையில், அவனை அமைதி இழக்கச் செய்கிறது. இதிகாசக் கதையின் வெளி விளிம்பை மட்டுமே கொண்டு, அந்த ஆசையைக் கவி நன்கு போர்த்துகிறார்; மிகவும் அழகிய கவிதையாக அமைக்கிறார். கிரீஸ் நாட்டில் சலவைக் கற்களால் செதுக்கிய அற்புதச் சிற்பங்களின் உறுதியும், வழுவழுப்பும், நுட்பமான வேலைப்பாடும், அதில் அமைந்து விளங்குகின்றன.

ஊர்வசிக்கு அடுத்தாற்போல் அவர் இயற்றிய பாடல் **ஸ்வர்க்க ஹேதே விதாய்** (சொர்க்கத்திலிருந்து செலவு பெறுதல்) என்பது. இது மறுநாளே (24, அக்ரஹாயன், 1302) எழுதப்பட்டது. இது பெண்மையின் மற்றொரு தோற்றத்தைக் கூறுகிறது, அன்புக்கும் நற்குணத்துக்கும் அறிகுறியாக உள்ளது. சலிப்பறியாப் பொறுமையோடும், கவலை மிக்க அன்போடும், மனமுவந்து தொண்டு புரிந்து, மக்கள்-வாழ்வின் தாயாக விளங்கும் பெண்ணைப் புகழும் பாடலாக அது அமைந்திருக்கிறது. இதோடு ஒப்பிடும் போது, ஊர்வசி என்னும் தெய்வ மங்கை ஆசைகாட்டி மனிதனின் மனத்தை மயக்குபவளாகவும், நிலையான ஆறுதலை அளிக்காதவளாகவும், தோன்றுகிறாள்.

சித்ராவின் கடைசிப் பாடல் **ஸிந்து பாரே** (கடலுக்கு அப்பால்) என்பது. அது உருவகக் கதை, புனைவியல் கதை, மறைஞானம், ஆகிய மூன்றும் ஒன்றாகக் கலந்த அற்புதக் கலவை. பொன் ஓடம், கடலின் மறு கரையை அடைந்ததும், ஆன்மாவின் நாட்டம் முடிவடைந்து போகிறது. அந்த மர்மமான வழிகாட்டி, 'மனம் நாடிய மங்கை', அவனுடைய கைக்கு அகப்படாமல் ஒதுங்கிச் சென்றுவந்த காதலியாக எதிர்ப்பட்டு, அவனை வரவேற்கிறாள்.

சைதாலி (ஆண்டின் இறுதியில் விளைந்த விளைச்சல், 1896) என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகள் **சித்ரா** வெளிவந்து நான்கு மாதத்தில் எழுதப்பட்டன. தாம் நாடிச் சென்றதால் ஏற்பட்ட சிரமத்திலிருந்து விடுபட்ட கவியின் ஆன்மா, மகிழ்ச்சியுற்று, அமைதி பெற்று, இயற்கையை, மீண்டும் மீண்டும், சிந்தனையோடு நோக்குவதால் ஆறுதல் அடைந்து வருவதையே அந்தக் கவிதைகள் பொருளாக உடையவை. கவியின் முதற் காதலும் கடைசிக் காதலுமாக உள்ளது அந்த மகிழ்வுமிக்க அமைதியே. சுமார் மூவாயிரம் ஆண்டுக்கு முன், உபநிஷதத்தை வெளியிட்ட கவி என்ன உணர்ச்சிகளைப்

பெற்றுரோ, அதே வகையான உணர்ச்சிகளைத் தாகுரும் பெற்றுர்.

> வானெளியைக் காணலுற்றேன், பாக்கியம் மிகப் பெற்றேன்.
> பூவுலகைக் காதலித்தேன், பாக்கியம் மிகப் பெற்றேன்.

தாகுரின் உணர்ச்சி முடிவற்ற காலப் பின்னணியில் யாவற்றையும் கண்ட வேத மறைஞான உணர்ச்சி அன்று. நமது கண்ணுக்கு நிலையற்றதாகத் தோன்றும் நனவுலகிலிருந்து பெற்ற மகிழ்ச்சியே தாகுரின் மகிழ்ச்சி. அதாவது, வாழ்க்கையிலும் இயற்கையிலும் கணத்துக்குக் கணம் மாறித் தோன்றும் வடிவங்களைத் தற்செயலாகச் சந்திக்கும்போது எழுவதே அம் மகிழ்ச்சி.

தாகுரின் கவிதையின் சொல்-நடை, அணிமிக்கதாகவும் எளியதாகவும் முறையே, மாறி மாறி, எப்பொழுதுமே அமைந்துவந்தது. மானஸீ என்னும் நூலில் காணும் கடினமான நடை ஸோனர் தரீ என்னும் நூலில் காண்பதில்லை. சித்ராவில் குறுக்கும் நெடுக்குமாகக் கோடிட்டதுபோல் தோன்றும் நடை கரைந்து உருகி, எளிமையும் உறுதியும் உடைய கோடுகளால் அமைந்ததுபோல், சைதாலியில் காண்கிறது. (அவர் பின்னர் எழுதிய நூல்களிலும் அவரது நடை இப்படி மாறி மாறி அமைந்து வருவதைக் காண்கிறோம்: கற்பனுவிலிருந்து க்ஷணிகா வரையிலும், நைவேத்யாவிலிருந்து கேயா வரையிலும்) தம்முடைய குடும்பச் சொத்தின் நிர்வாகத்தை ஏற்று நடத்துவதால் தமக்கு உண்டான சிரமத்தைக் கவி ஒரு பெரும் சுமையாகக் கருதுவதும், வாய்விட்டுப் பேசாததும் வாய்திறந்து பேசுவதுமாக, இருதிறப்பட்ட இயற்கையிலிருந்து அந்தச் சுமையைப் போக்குவதற்கு உரிய பரிகாரத்தை அவர் பெற்றுவருவதும், பண்டைக்கால இந்திய அறிஞர்கள் காட்டிய முறைப்படி, எளிய வாழ்க்கை என்னும் இலட்சியத்தைப் பின்பற்றி ஆறுதலைப் பெற முயல்வதும், சைதாலியில் உள்ள பதினுன்கடிப் பாடல்களில் நமக்கு நன்கு தெரிகின்றன.

அக்காலத்தில் காளிதாஸரின் கவிதை மீண்டும் அவரது மனத்தைக் கவர்ந்தது. ஆயினும், தம்மைச் சூழ எங்கும் காணப்படும் உலக மக்களின் வாழ்க்கையை அவர் கவனிக்காமல் இருக்கவே இல்லை. தமது கண்ணுக்குத் தென்பட்ட மிக எளிய ஏழை மக்களுக்கு அளிக்கப்படவேண்டிய தனி மதிப்பும் அவருடைய மனத்தில் முன்னைவிட ஆழப் பதிந்தது. ஸஜத்பூரிலிருந்து அவர் புறப்பட்டுப் போவதற்குச் சற்று முன், அங்குள்ள குடியானவர்களின் எஜமானர் என்னும் பதவியில்

அவர்களைக் காணப்போவது அதுதான் கடைசிமுறை என்பது அப்போது தாகுருக்குத் தெரியாது. அவருடைய கற்பனை மனம் அந் நாட்டின் மேற்குப் பகுதியில் வாழ்ந்தவளாயும், தமது படகின் பக்கச் சன்னலிலிருந்து அவர் அடிக்கடி காண நேர்ந்தவளாயும், உள்ள சின்னஞ்சிறு வேலைக்காரச் சிறுமி ஒருத்தியின் வருங்கால வாழ்க்கையை, கவிதை முறையில், சித்திரித்துக்கொண் டிருந்தது. ஆகவே, அவர் **அனந்த பதே** (முடிவற்ற பாதையில்) என்னும் நூலில் இவ்வாறு எழுதுகிறார்.

> ஜன்னல் புறத்தில் இருந்தவண்ணம், ஒவ்வொரு நாளும், நான் அந்தச் சிறுமியைப் பார்த்துவருகிறேன். அவள் விளையாடுவதில்லை; குதியும் கும்மாளமுமாக இருப்பதில்லை; கம்பீரமாக, தான் செய்ய வேண்டிய வேலைகளில் ஈடுபட்டுக் காண்கிறாள். சுறுசுறுப்பாகக் கால்கள் இயங்க, அவள் எப்பொழுதும் வேலைக்குப் போய்வருகிறாள். துயரத்தால் கண்ணீர் பெருகி என் மனம் இரங்குகிறது; அவளுடைய முகத்தை நோக்கும் போது, அன்புப் பெருக்கால், புன்னகை தவழ்கிறது. இன்று நான் இதைவிட்டுப் புறப்பட்டு, வேறு இடத்துக்குச் செல்லப் போகிறேன். அந்தச் சிறு பெண்ணும், அவளுடைய ஒப்பந்த வேலை முடிந்ததும், அவளுடைய சொந்த நாட்டுக்குப் போய்விடுவாள். அவளுக்கு என்னை நேரில் தெரியாது. எனக்கும் அவளைத் தெரியாது. ஆயினும், அவளுடைய வாழ்க்கைச் சரடு அவளை எங்கே அழைத்துச் சென்று முடிவடையப் போகிறது என்பதைக் காண நான் ஆவலுடையவனாக இருக்கிறேன். நமக்குத் தெரியாத ஏதோ ஒரு கிராமத்தில், தொலைவில் உள்ள ஏதோ ஒரு நாட்டில், ஏதோ ஒரு வீட்டில், அவள் மணமகளாக வாழ்க்கைப்படப் போகிறாள். பிறகு, அவள் ஒரு தாயாகி விடுவாள். அதன் பிறகு, அந்தப் பெண்ணின் ஆயுட் போக்கு எங்கெல்லாம் செல்லப் போகிறதோ?

சைதாலிப் பாடல்கள் சிலவற்றில் அறிவுரைப் பகுதிகளைக் காண்கிறோம். திட்பநுட்பமாக அமைந்த இரண்டு பாடல்களில் இந்தப் பண்பு நன்றாகத் தெரிகிறது. அப்படிப்பட்ட அறிவுரைக் கவிதைகளின் தொகுதியான **கணிகா** (உடைந்த தானிய மணி—குறுநொய்) என்பது 1889ல் நவம்பர் மாதத்தில் வெளி வந்தது. அவர் தமது பிற்கால வாழ்வில், இத்தகைய சிறு பாடல்களை நூற்றுக்கணக்காக இயற்றிவர வேண்டியிருந்தது. தாகுருடைய தற்கையெழுத்து வேண்டும் என்று ஏராளமான

மக்கள் அவரை விரும்பிக் கேட்டுவந்ததால், அவர்களைத் திருப்தி செய்யும் பொருட்டு, இப்படி அவர் வங்காளியிலும் ஆங்கிலத்திலும் தமது கைப்பட எழுதிய ஈரடிப் பாடல்களின் சிறு தொகுதி ஒன்று (அவற்றைப் பட அச்சாக அமைத்து, அவருடைய கையெழுத்தைப் போலவே அச்சடித்து) **லேகன்** (கிறுக்கல்கள், 1926) என்னும் பெயரால் பூதாபெஸ்தில் வெளிவந்தது. இந்த ஈரடிச் செய்யுள்கள் கதிர்-ஒளி வீசும் உவமைகள் நிரம்பியவை; சுருக்கமான குறுவடிவில் உள்ளவை; சோதிச் சுடர் வீசும் சொற்களால் அமைந்தவை; விந்தை அழகுள்ள சீன நாட்டுச் சிற்றுருவ அச்சுப் படங்களைப் போல் அழகுடையவை. தாகுர் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய அத்தகைய பாடல்களிலிருந்து இங்கு இரண்டொரு உதாரணங்களைக் காட்டலாம்.

நீங்கிப் பிரிந்து, அப்பாலே
செல்லும் இரவு, பிரியமுடன்,
உறங்கு கின்றவை கறையின்
மூடிய கண்ணின் மீதுமெல
இட்ட ஒற்றை நன்முத்தம்
காலை வெள்ளி எனஒளிரும்.
வீசும் காற்றின் சுதந்திரமும்,
மரத்தின் தூரின் நிலைக்கட்டும்,
கையை இணைத்துக் கோத்திட்டு,
நடனம் புரியும் காட்சியையே
அசையும் கிளைகள் என்கின்றோம்.

கவி அதற்குப் பின், பழைய இலக்கியத்திலிருந்தும், சரித்திரத்திலிருந்தும், ஆத்துமத் தியாகம், வீரம், முதலியவற்றை எடுத்துக்காட்டும் உயர்ந்த நிகழ்ச்சிகள் சிலவற்றைத் தேர்ந்தெடுத்து, அவற்றைக் கதைப் பாடல்களாக உருப்பெறச் செய்தார். நமது நாடு சுதந்திரம் பெறும் பொருட்டு, தியாகிகளாக இருக்கவேண்டும் என்று வற்புறுத்தி வந்த தேசீய இயக்கக் கொள்கைகளும் கவியின் இந்த மனநிலையும் அக்காலத்தில் ஒத்திருந்தன. **கதா** (1900) என்பது மிகவும் அழகாகக் கூறப்பட்ட அப்படிப்பட்ட கதைகளின் ஒரு தொகுதி. **காஹினி** (1900) என்னும் மற்றொரு கதைத் தொகுதியில் அடங்கிய கதைகள் இன்னும் சற்றே விரிவாகவும், நாடகப் பண்போடும், கூறப்பட்டுள்ளன. இந்த இரண்டு கவிதைத் தொகுதிகளும் மக்களால் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டன. ஏனெனில், பொது வாசகர்களுக்கு அவை மிக நன்றாக விளங்கின. அவற்றின் கதைப்பொருள் பலராலும் அநுபவிக்கக் கூடியது. தாகுர் இயற்றிய கவிதைகள், எப்பொழுதும்,

முற்போக்குக் கருத்துக்களை வெளியிட்டபடியால், அவை அக்கால வாசகர்களுக்கு எளிதில் விளங்கவில்லை. அவற்றை முற்றும் பொருள் தெரிந்து அநுபவிக்கக்கூடிய வாசகர்கள் தோன்றுவதற்குப் பல ஆண்டுகள் செல்லவேண்டியிருந்தது. **காந்தாரீர் ஆவேதன்** (காந்தாரியின் மன்றுடல்) என்பதும், **கர்ண-குந்ரீ ஸம்வாத்** (கர்ணனும் குந்தியும் உரையாடியது) என்னும் நூலும், **மஹாபாரதத்தில்** வரும் மூன்று முக்கிய கதைப் பாத்திரங்களைப் புதிய வகையிலும், நல்ல முறையிலும், நமக்குத் தோற்றுவிக்கின்றன. **ச்ரேஷ்ட பிக்ஷா** (மிக உயர்ந்த வேள்வி), **பூஜாரிணி** (வணங்கும் பெண்மணி), **அபிஸார்** (காதலர் குறித்த இடம்), என்னும் நூல்களில், பௌத்த இலக்கியத்தில் கூறப்பட்டுள்ள சில நிகழ்ச்சிகளின் பெருமையையும், அவற்றில் காணும் நாடக இயலையும், மக்களுக்கு எடுத்துக்காட்டிக் காணச் செய்தார். மராட்டியர் சரித்திரத்திலும், சீக்கியர் சரித்திரத்திலும், நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளையும் பொதுமக்கள் கண்டு மகிழுமாறு வெளியிட்டார். தாகுர் அவ்வாறு எழுதிய கதைகளும், அவற்றை அடுத்து வெள்ளம் போல் வரக் காத்திருந்த தேசியப் பாடல்களுமாகச் சேர்ந்து, நமது நாட்டில் சுதந்திர இயக்கம் முன்னேறப் பெரும் துணை புரிந்தன.

இவற்றுக்குப் பின், கவியின் கற்பனை பன்னிற ஒளியோடு விளங்கிற்று. **கல்பனு** (கற்பனை, 1900) என்னும் காவியத்தின் கவிதைகளில் இந் நிலையைக் காண்கிறோம். அந்த நூலில், இரவீந்திர நாத தாகுரின் சிறப்பியல்புகள் நன்கு அமைந்த பாடல்களில், அமைதியும் கம்பீரமும் பொருந்திய ஒரு துடிப்பு, உயிர்நாடிபோல், எங்கும் காணப்படுகிறது. **வைசாக்** என்னும் நூலில், **சாந்தி நிகேதன்** என்னும் செழிப்பற்று வறண்டு கிடக்கும் பெரும் பாலைப் பிரதேசத்தில், முதுவேனிற் காலத்தில், கடுமையாகப் பகலொளி வீசும் நண்பகலானது இளைத்த மேனியும், பசித்த வயிறும், உடைய யோகி ஒருவர் தவம் செய்வதுபோல், அவருடைய கற்பனைக் கண்களுக்குத் தோன்றுகிறது.

கல்பனுக் கவிதைகள் வெளிவந்ததை அடுத்து, **க்ஷணிகா** (கணவாழ்க்கைப் பெண், 1900) என்னும் கவிதைக்கள் வெளிவந்தன. அவற்றில் தாகுரின் திறமை உச்ச நிலையை அடைந்தது காண்கிறது. அவற்றில் வடிவமும் பொருளும் முறைப்படி இல்லாவிட்டாலும், ஓரளவு ஒற்றுமைப்பட்டுக் காண்கின்றன. **சைதாலி** என்னும் நூலில் இவ் ஒற்றுமை ஓரளவு காணப்பட்டது என்று ஒருவேளை சொல்லலாம். வேறு எந்த நூலிலும் இவ் ஒற்றுமையை நாம் காண்பதில்லை. இதற்கு

ஒரு முக்கிய காரணம் என்னவென்றால், அதில் அடங்கிய அறுபது சொச்சம் பாடல்களும் இரண்டே இரண்டு மாதங்களில் (மே, ஜூன், 1900) எழுதி முடிக்கப்பட்டன என்பதே ஆகும். இவற்றின் நடை எளிமையானது; யாப்பும் மிக மிக இலேசானது. இவற்றின் கருத்து, படிப்போரின் கருத்தைச் சாதுரியமாகக் கிளர்ச்சியுறச் செய்வதாக இருக்கிறது. ஆனால், இவற்றில் உள்ளூற உயர்ந்த கருத்தும், உள்ளதை உள்ளபடி உணர்ச்சியோடு கூறும் தன்மையும், மறைந்து கிடக்கின்றன. இவை க்ஷணிகா என்னும் நூலில் அடங்கிய பாடல்களுக்கு நிறம், ஒளி, அழகு, ஆழம், ஆகிய பண்புகளையெல்லாம் அளிக்கின்றன. உயர்ந்த கருத்துப் பொதிந்து, மரபு முறையில், எழுதப்படும் கவிதைகளில் இத்தகைய பண்புகளைக் காணவே முடியாது. இந்தக் கவிதைகளில், கவியின் உள்ளத்தைப் பலவகையாகப் போர்த்து மூடிய ஆடை-அலங்காரங்களின் மடிப்புக்கள் பிரித்து உதறித் தள்ளப்படுகின்றன; வாழ்க்கை இன்பத்தை ஆழப் பருகும் நிலையில், அவரது உயிர் நாடி துடிக்கும் நெஞ்சம் திறந்து காட்டப்படுகிறது. க்ஷணிகாவில் அடங்கிய பாடல்களில் உட்கருத்தும் பொருளும் தனிநிலைச் செய்யுள்களின் அடிப்படை உந்து-சக்தி என்று கூறத்தக்கவை. நமது பிடிக்கு அகப்படாமல் செல்லும் இன்ப துன்பங்களின் போக்கில், தோன்றிய கணமே மறையும் காட்சியைக் கண் முன்னே அவை அகப்படுத்திக் காட்டுகின்றன. அந்தக் கண நேர அநுபவத்தைப் பற்றிப் பிடித்து, ஆள்குறியாத் தன்மை பெற்று, நினைவை விட்டு அகலாத முக்கியத்துவத்தை அதற்கு அளிக்கின்றன. க்ஷணிகாவின் முக்கியத் தொனியை, யாதொரு ஐயத்துக்கும் இடமின்றி, சேஷ் (முடிவு) என்னும் காவியத்தில் தெளிவாகக் காண்கிறோம். வாழ்க்கை என்பது காலம் என்னும் ஆற்றின் போக்கோடு ஓடிச் சென்று குறைந்துவருகிறது. அவ்வாறு அது செல்லும்போது, அதை நன்கு பயன்படுத்த வேண்டுமானால், ஆற்றுப் போக்கோடு நாமும் விரைந்து ஓடிச் செல்லுவதே அதற்கு உரிய வழி. அது இன்பமாயினும், துன்பமாயினும், அதை நீடித்திருக்கச் செய்ய முயல்வது அதனால் ஏற்படும் உற்சாகத்தைக் கெடுப்பதாகும்; காலத்தை எதிர்த்துச் செல்ல முயல்வதோ அறியாமையேதவிர வேறன்று.

> ஏதாவது ஒன்றைத் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரையில் தெரிந்துகொள்ளுவதற்கும், நம்மைச் சூழ உள்ள எல்லாவற்றையும் நன்கு ஆராய்ந்து அறிந்துகொள்வதற்கும், நமக்குக் கண நேரம் கூட இல்லை. உலகம் என்பது முற்றும் தேய்ந்துபோன பண்டைப் பழம் மாயை. இதை நாம் தெரிந்துகொள்ளுவதற்கு

முன்னால், வாழ்க்கை என்னும் இரவு தன்னுடைய கனவுகள் எல்லாவற்றையும் மூட்டை கட்டிக் கொண்டு போய்விடுகிறது. நமக்கு உள்ள விடு முறைக் காலம் எல்லாம் இரண்டே இரண்டு நாட்கள்தாம். ஆயினும், காதல் இன்பத்தைத் துய்க்க அவை போதும். நாம் தொழிலில் ஈடுபடும் பொருட்டே வாழ்க்கை என்பது படைக்கப்பட்டிருக்குமானால், நமக்கு நெடுங்கால வாழ்க்கை அளிக்கப்பட்டிருக்கும். இங்கே நாம் நெடுங் காலம் தங்கி வாழப்போவதில்லை. தம்பி! நாம் இருவருமே அவ்வாறு தங்கி வாழப்போவதும் இல்லை. தம்பி. யாதொன்றுமே இனி இருக்கப்போவதும் இல்லை. அதனால்; மனம் மகிழ்ந்து, காலத்தை விடாமல் பின் தொடர்ந்து, விரைந்து செல்வோமாக.

அவர் இயற்றிய காதல்-கவிதைகள், வண்ணத்துப் பூச்சிகளின் இறக்கைகளைப்போல், பற்பல நிறங்களை உடையவை, மெல்லியவை, மென்மையானவை. கட்டுப்பாடில்லா இயக்கங்கள் நிரம்பிய வாழ்க்கையில் கணநேர வாழ்வைப்போல், அவை பொருளும் பயனும் அற்றவை. அந்தக் கவி எவ்விதக் கவலையும் இல்லாமல் பயணம் செய்யும் பிரயாணியாகக் காணப்படுகிறார். தாம் போய்ச் சேரவேண்டிய இடம் என்று ஒன்றையும் அவர் கருத்தில் கொள்ளவில்லை. ஆகவே, அவசரமாக, எங்குமே அவருக்குச் செல்லவேண்டியதில்லை. செல்லும் வழியிலும் எவ்விதமான நிகழ்ச்சியும் அவருக்கு இடையூறாக இல்லை.

ஏரியின் நன்னீரில் எழுகின்ற அலைகளிலே
　　மரகதமணி வைரங்கள் மின்னி ஒளி வீசும்.
கடுகின்செடி பயிராகும் பசியபல புலங்களிலே
　　தேனீக்கள் கள்வெறியில் இன்இனிது பாடும்.
இவ்இந்தப் பாதை பல ஊர்களின் அருகேசெல்லும்;
　　பற்பல மரங்களின் தண் நிழலின் ஊடே நெளியும்;
பற்பல வயல்களை அணைத்து, அப்புறமாய்ப் போகும்,
　　பற்பல காடுகளைத் தொட்டு, சுற்றி வளைந்து காணும்.

யாதொரு காரணமும் இல்லாமல் நான் மட்டும்
　　இவ்விடத்தே தனியாக நிற்கின்றேனே.

ஆயினும். யாதொரு குறிக்கோளும் இல்லாமல் திரிபவனைப் போல் தோன்றும் அந்தப் பிரயாணியின் பயணத்தில் ஆழ்ந்த கருத்தும், தீர்ந்த எண்ணங்களும், அடங்கிக் கிடக்கின்றன. அவன் வாழ்க்கையின்மீது பற்று மிக்கவன்,

காதல் உடையவன். ஆனால், குறுகுறுப்போடு தன்னை உற்றுப் பார்க்கும் வெளி உலகின் அநாகரிகக் கண்களில் அந்தப் பற்றுத் தென்படலாகாது என்று அவன் பாடுபடுகிறான்.

காலையிலும் மாலையிலும்,
நீ செல்லும் பாதையின் நட்ட நடு வழியில்,
வேய்ங் குழலை நெஞ்சருகே அணைத்து மிக வைத்து,
யாதொரு வேலையுமே இல்லாமல், வேடம் அணிந்து
[வருகின்றேன்
என்பதனை ஒருவர்க்கும் நான் ஏதும் சொன்னதில்லை.

என் வாயில் வந்தபடி பாடலை நான் பாடுகின்றேன்,
பற்பலவாம் ராகங்களில், பற்பலவாம் மெட்டுக்களில்,
பாட்டு ஒன்றை மட்டும் நான் இரகசியமாய்
[வைத்துள்ளேன்.
எத்தனையோ முகங்களை நான் ஏறிட்டுப்
[பார்க்கின்றேன்
உன் முகத்தை மட்டும்நான் கனவில்அன்றிக்
[காண்கிலனே.

க்ஷணிகா என்னும் நூலில் பலவிதமாகச் சிந்தனை செய்து வந்த கவி நைவேத்ய (நைவேத்தியம், 1901) என்னும் நூலில் வெளிப்பட்டு, அலைபோல் ஊசலாடும் வாழ்க்கை என்னும் போர்க்களத்துக்கு வந்து சேருகிறார். மனிதனுடைய வாழ்க்கையையும், பிரபஞ்சத்தின் போக்கையும், அடக்கியாளும் அமைதியான பேராற்றலின் மாட்சிமை தாங்கிய உருவத்தை உணர்கிறார். நைவேத்ய என்னும் நூலில் காணும் பதினன் கடிப் பாடல்கள் நெருங்கிப் பின்னப்பட்டவை. அழகும் நுட்பமும் பொருந்திய சிற்றுளிச் செதுக்குவேலை உடையவை. மிகச் சிறந்த பயன்களை அளிக்கும் செயல்களைச் செய்யுமாறு தூண்டப்பட்ட அக் கவியின் நெஞ்சத் துடிப்புக்களை நாம் அவற்றில் காண்கிறோம். அந்தக் கவியின் மனத்தை, விழித்தெழுந்து, தீவிரமான பெரு முயற்சியை மேற்கொள்ளுமாறு, நாட்டின் நல்ல காலமே வந்து, தட்டி எழுப்புவது போல் நமக்குத் தோன்றுகிறது. நமது நாடு பின் தங்கி வெட்கம் கெட்ட நிலையில் கிடப்பதும், சற்றும் கவலையின்றி மூடமாய் இருப்பதும், நியாயம் இன்னது, என்பதை ஒரு சிறிதும் அறியாமல், அஞ்ஞானத்திலும் அவிவேகத்திலும் மூழ்கிக் கிடப்பதும், அவருடைய நெஞ்சை அரித்துக்கொண்டே இருந்தன. அவற்றை எல்லாம் அவர் சுடச்சுடக் குறை கூறினர்; விழித்தெழும்படி தட்டி எழுப்பினர்:

இந்தச் சாக்காட்டை நாம் தொலேத்தெறிய வேண்டும்—நம்மைப் பின்னும் இந்த அச்ச வலேயை; நம்மீது குவியலின் மேல் குவியலாகக் குவிந்துவரும் இந்த ஜடத் தன்மையை; உயிரற்ற இந்த வேண்டாப் பொருளே. நீவிர் அனேவரும் விழித்து எழுங்கள்—ஒளி வீசும் இந்த விடியற்கால வேளேயில்; விழித்தெழுந்து இயங்கும் இந்தப் பூவுலகில்; தொழில்களேச் செய் தற்குரிய இம் மண்ணுலகில்.

நம் நாட்டு மக்களுக்கு உயிர் ததும்ப வாழும் நம்பிக்கை ஒன்றுமே இல்லே. பண்டை மரபு முறைகளேயோ, மூட நம்பிக்கைகளேயோ. அவர்கள் பின்பற்றுகிருர்களே தவிர, வேறில்லே. ஆனுல், மேற்கத்திய நாட்டினர்களேப் போல், நாமும் செய்ய முயலுவது அசட்டுத்தனமான வெறும் போலி மேன்மை மோகமே தவிர, வேறன்று. நவீன கால ஐரோப்பிய உலகு உள்ளூற அழுகிக் கிடக்கிறது என்பதைப் போயர் யுத்தம் கவிக்கு மிக நன்ருகத் துலக்கிற்று.

நாகரிகம் என்னும் இரக்கமற்ற விஷப் பாம்பு, கண்ணே இமைக்கும் நொடிப் பொழுதில், தனது திய படத்தை மிக விரித்து, தன் தலேயை உயர்த்தி, வாயின் உள்ளே ஒளித்துக் கிடக்கும் கூரிய நச்சுப் பல்லில் கொடிய விஷத்தை நிறைத்து வைத்திருக்கிறது.

சாதிப் பற்று என்னும் பெயர் பூண்டு, தீயைப் போலக் காயும் மிகக் கொடிய அநியாயம், வெள்ளப் பெருக் கைப் போன்ற தன் ஆற்றலின் மிகுதியால், அறத்தை அடித்துத் தள்ளிவிடப் போகிறது.

1901ல் டிசம்பர் மாதத்தில், தாகுர் தமது 'பிரமசரிய'ப் பள்ளியைச் சாந்தி நிகேதனத்தில் தொடங்கினுர். நைவேத்ய என்னும் நூலில், அவர் சொற்களால் கூறியதும், அவரது மனத்தில் கிடந்து வந்ததுமான, கிளர்ச்சியை அது ஒருவகையில் வெளிப்படுத்திற்று. தமது சிறு பிராயத்தில் தாம் சீரான முறையில், பள்ளிக்குச் சென்று கல்வி கற்காமல் இருந்ததற்கு ஓரளவு மாற்ருகவும், அதற்கு ஈடுசெய்யும் ஆறுதலாகவும், அதை அவர் கருதினுர்.

அவரது மனேவி 1902ல், நவம்பர் மாதத்தில் காலமானுள். அவளது ஞாபகச் சின்னமாக அவர் இயற்றிய கவிதைகள் ஸ்மரண்(நினேவு, 1903) என்னும் தொகுதியாக வெளிவந்தன. அந்தக் கவிதைகளில் எங்கும் மென்மை பொருந்திய அன்பும், இரக்கமும், நன்றி மிக்க நினேவுகளும், சரம் போல் தொடுத் துக் காண்கின்றன. அவருக்கு நிகழ்ந்த அந்தப் பெரு நஷ்டம்

உணர்ச்சித் துறையில் அவர் பெற்ற பெரியதோர் இலாபமாக மாறித் தோன்றுகிறது.

> நாம் இருவரும், கடைசியாக, இரண்டொரு சொற்களே னும் பேசிக்கொள்வதற்குப் போதிய வாய்ப்பும், நேரமும், அன்று இரவில், உனக்குக் கிடைக்க வில்லை. பேச்சற்று நீ விடைபெறும் போது, வீணுக நான் பட்ட வேதனையை எவ்வாருே தாங்கிக் கொண்டு, பயனற்ற பேராவலோடு, என்னைச் சுற்றி எங்கும் தேடிப் பார்த்தேன். இன்று, இப்பொழுதும், என் நெஞ்சில் கிடந்து உழலும் எண்ணங்கள் எல்லா வற்றுக்கும் அடியில், உனது பேச்சும் எனது பேச்சும் ஒன்றிக் கிடக்கின்றன.

அவருடைய கடைசி இரண்டு குழந்தைகளும், தமது தாயை இழந்து, வாய் விட்டுச் சொல்லத் தெரியாத பெரும் துயரத்தில் தவித்தன. அந்தப் பரிதாப நிலையைக் கவி உணர்ந்து வருந்தினர். கவிதை ஆவேசம் என்னும் ஒரு புதிய வழியைத் திறந்துவிட்டதே அவ் உணர்ச்சியின் விளைவு. சிசு (பச்சிளம் குழந்தை, 1903) என்னும் நூலில் அடங்கிய பாடல்கள், அளந்தறிய இயலாத ஆழத்தை உடைய அவரது உணர்ச்சியை வெளிக்காட்டுகின்றன. அநாதிக்காலமாக உள்ளதும், யாவற்றுக்கும் அடிப்படையானதுமான, மனித-இனத்தின் உணர்ச்சியை—அதாவது, குழந்தையின் மீதுள்ள அன்பை—அவை நன்கு காட்டுகின்றன. குழந்தையின் மென்மையும், வனப்பும், சொற்களால் கூற இயலாதவை. அது இவ்வாறுதான் நடக்கப்போகிறது என்று சொல்ல இயலாக் குழந்தை உள்ளமும், நமது மனத்துக்கு மகிழ்ச்சியையே அளிக்கும் அதன் பிடிவாதமும், அதன் விசித்திர நடத்தையும், சாதாரண முறைகளுள் அடங்காத் தன்மையுடைய அதன் கற்பனைகளும், தன் ஆசைகள் நிறைவேருமல் தடையுற்ற போது அது படும் பெரும் துயரமும், அவற்ருல் விளையும் சொல்லொணு ஏக்கமும்–இவைகளில் எல்லாம் பிரபஞ்சப் படைப்பின் பண்புகள் துடிப்பதைக் கவி உணர்கிருர். வைணவத் தனிநிலைச் செய்யுள்களில் குழந்தையின்மீது உள்ள அன்பும், பாசமும், பாராட்டும், ஓரளவு கவிதை வடிவம் பெற்று, வெளிப்பட்டுக் காண்கின்றன. ஆனல், அங்குக் காணும் குழந்தை சாமானியக் குழந்தை அன்று; தெய்வமே மனிதக் குழந்தையாக உருவெடுத்து அவதரித்த குழந்தை. ஆனல், தாகுரின் கவிதையில் குழந்தையானது இம்மாதிரியாக உருமாறவில்லை. ஆனல், எப்பொழுதும் உதித்தெழுந்து கொண்டேயிருக்கும் உயிரின் உள்ளடங்கிய தத்துவமாக அக் குழந்தை உருப் பெற்று, அகில உலகத் தன்மை

வாய்ந்து, உலகில் எங்கும் காணும் மனிதக் குழந்தையாகக் காண்கிறது.

சிசு என்னும் நூலில் உள்ள பல பாடல்கள் குழந்தைகள் தாமாகவே படிப்பதற்கு ஏற்றவை. (உண்மையில், அவற்றில் பெரும்பான்மையும் தாயை இழந்த தமது மகனின் பொருட்டும், மகளின் பொருட்டும், எழுதப்பட்டவை. வேறு சில பாடல்கள் அவரது இளம் பிராயத்தில், நெடு நாட்களுக்கு முன், இயற்றப்பட்டவை. அவை **கடி ஓ கோமல்** என்னும் நூலின் முதல் சில பதிப்புக்களில் சேர்க்கப்பட்டிருந்தன. 'சத்தியேந்திர நாத தாகுரின் குழந்தைகளாகிய, தம்முடைய மருமகனையும் மருமகளையும் மகிழ்விக்கும் பொருட்டு அவை எழுதப்பட்டவை). ஆனல், **சிசு**வில் அடங்கிய எல்லாப் பாடல்களுமே வயதுவந்த வாசகர்களுக்கு ஆழ்ந்த கருத்தை அளிப்பவையாகவும் இருக்கின்றன. சிறு பிராயத்தினரான குழந்தைகளின் கற்பனை மனத்துக்கும், வயதுவந்த பிராயத்தினரான பெரியோரின் சிந்தனைக்கும், அவை நல்விருந்தாக இருக்கின்றன.

1903-1904ல் கல்கத்தாவில் மோஹித் சந்திர ஸேன் என்னும் தத்துவப் பேராசிரியர் ஒருவர் இருந்தார். தாகுரின் கவிதையின்மேல் அவருக்கு மிக்க பற்று இருந்தது. தாகுரின் கவிதைகளையும் (நாடகங்களையும்கூட) அவர் தொகுத்து, அவற்றில் அடங்கிய பொருளுக்கு ஏற்றபடி, அவற்றை ஒழுங்குபடுத்தி அமைத்தார். முதலில் வெளிவந்தபோது, அந் நூல்களுக்கு இடப்பட்டிருந்த பெயர்களை, அந்தக் கவிதைத் தொகுதிகளில், அவர் சில வேளைகளில் மாற்றி, வேறு பெயர்களை இட்டிருந்தார். அப்படி அவர் வகுத்த ஒவ்வொரு பகுதிக்கும் முன்னுரையாகப் புதிய கவிதை ஒன்றை இரவீந்திர நாதர் அப்போது எழுதிக் கொடுத்தார். அந்த அந்தப் பகுதிக்குக் கொடுக்கப்பட்ட புதுப் பெயரின் பொருத்தத்தை அவர் அந்தப் பாடலில் விளக்கியிருந்தார். இந்த முன்னுரைப் பாடல்கள் எல்லாம், பின்னர், ஒரு தனி நூலாகத் தொகுத்து, **உத்ஸாக** (உரிமைஉரை, 1914) என்னும் பெயரால் வெளி வந்தன. வாழ்க்கையைப் பற்றித் தாம் கொண்டிருந்த நோக்கை, அதாவது, தம்முடைய சொந்த 'மதத்தை'க் கவி தெளிவாக எடுத்துக் கூற, முதன்முதலாக, மனம் அறிய, முயன்றது இந்தப் பாடல்களின் மூலமாகத்தான். தம்முடைய சொந்த ஆளுமையில், தன்னிலை மனமும் மேனிலை மனமும், இடைவிடாமல், ஒன்றோடொன்று ஒத்திசைத்து உறவாடுவது அவருக்கு நன்கு தெரிகிறது.

நறுமலரின் நெஞ்சகத்தில் நடுநடுங்கும் நன்மணமும்,
வைகறையின் மெல்லொளியில் தூங்குகின்ற நல்லிசையும்,
கதிரொளியில் காண்கின்ற பொன்னிறமும் பசுமையுமாய்,
கதிர் விளைக்கும் பயிரிடையே நடமாடும் நல்லொளியும்,
அந்த நறு நன்மனமே என் உடலை அமைத்ததுவே;
அந்த இசை புதிய ஒரு மாயைதனை அளித்ததுவே;
அந்த ஒளிக் கதிர்எனது கண்ணில்நிழல் வீசிற்றே—
என்னுள்ளே என்தனையே யாரேதான் தங்கவைப்பார்?

தன்நிலை மனமும் மேல்நிலை மனமும் ஒன்ருக என்றும் இருப்பவை. முந்தியதின் மூலமாகப் பிந்தியது இறுதிநிலையை அடைய முயல்கிறது. பிறப்பிலிருந்து இறப்பையும், இறப்பிலிருந்து பிறப்பையும், அது பெறுகிறது. (இந்த இறுதிநிலை என்பது தூய்மையான ஆன்மா என்ருே, அல்லது வீடுபேறு என்ருே, அல்லது நிர்வாணம் என்ருே, தாகுர் எண்ணியதாக நாம் நினைப்பது தவருகும். அது பிரபஞ்சத்தை—உயிர் உட்பட—உந்தி இயங்கச் செய்து, முடிவில்லா விரிவு பெறச் செய்கிறது என்பதே அவரது கருத்து.)

என்றென்றும் உள்ள என் பழைமை நண்ப,
மிக நெடுங்காலமாக, நீ என்னைப் புதிதுபுதிதாக அமைத்து வந்திருக்கிருய்.
மிக நெடு நாளாக, நீ என்னேடு இருந்துவந்திருக்கிருய்,
இன்னும் மிக நெடு நாள்வரை, என்னேடு இருக்கவும் போகிருய்.

அந்தக் கவிதைத் தொகுதியைப் பதிப்பித்த ஆசிரியருக்குத் தாம் எழுதிய ஒரு கடிதத்தில், இந்தக் கருத்தைத் தாகுர் தெளிவுபடுத்தியிருக்கிருர்.

இரவீந்திரன் என்று நீ நினைத்துவருபவனை நானும் காண்கிறேன். மரம் செடி கொடிகளின் மொட்டுக்களைப் போலவும், கொம்புகளைப் போலவும், அவனும் இயற்கையில் காணும் ஒரு பொருள். அது விரிந்து மலருமானல் நல்லது; அது வாடி உதிர்ந்து போகுமானல், தீங்கு ஒன்றும் விளைந்துவிடப் போவதில்லை. இப்படித்தான் எப்பொழுதுமே நம்மைச் சுற்றி எங்கும் நடந்துகொண்டிருக்கிறது. ஆயினும், நான் அவனிடமிருந்து (இரவீந்திரனிடமிருந்து) நெடுந் தூரத்துக்கு அப்பாலும் வாழ்கிறேன். எல்லையற்றதான காலத்திலும், இடவெளியிலும், நான் வாழ்கிறேன். என்ன இன்ப துன்பங்கள் என்ன, சரித்திரம் என்ன, வாழ்வும் சாவும்தான், என்னைத் தூக்கிப் பிடித்து நிறுத்த முடியும்?

கேயா (தோணித் துறை, ஓடம், 1906) என்னும் தொகுதியில் அடங்கிய கவிதைகளில் கவியின் நினைப்பும், விருப்பும், ஏக்கமும், வைணவக் கவிதையின் அநுபூதியின் புறமாகச் சாரக் காண்கிறோம். அவருடைய தனிநிலைப் பாடல்கள் இன்னிசை உடையவையாகி, இசைப் பாடலை மிக நெருங்க அணுகுகின்றன. 'தோணித்துறை ஓடம்' **கீதாஞ்சலியின்** திருக் கோயிலின் இறங்குதுறைக்கு வாசகர்களை எளிதில் கொணர்ந்துவிடுகிறது.

வங்காள நாட்டு வைணவ மறைஞானக் கவிகளின் பாடல்கள் எப்பொழுதுமே தாகுரின் மனத்துக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தன. அக் கவிகள், சாதாரணமாக, பாவுல் (பைத்தியக்காரப் பயல் என்பது இச் சொல்லின் பொருள்) என்று அழைக்கப்பட்டார்கள். அச் சமயத்தைச் சார்ந்தவர்கள் இந்துக்கள், முஸ்லிம்கள் என்னும் வேற்றுமை இன்றி, அதில் பற்றுடையவர்களாகக் காணப்பட்டார்கள். இரவீந்திரநாத் வாலிபப் பிராயத்தினராக இருந்தபோது, சாந்திநிகேதனத்தின் அருகில் உள்ள பாதை வழியில், அவர் காதில் விழுந்த பாவுல் பாடல் ஒன்றின் பின்வரும் ஒரு சிறு பகுதி அவருக்கு ஒரு மாய மந்திரத்தைப் போல் பட்டது; அவருடைய மனத்தை ஒரு புதிய முறையில் கிளர்ச்சியுறச் செய்தது. அந்தக் கிளர்ச்சி, பின்னர் எப்பொழுதுமே, அவருடைய மனத்தில் செயல் புரிந்து வந்தது.

இன்னது என்றே தெரியாத இப் பறவை கூண்டின் உள்ளே எப்படி வந்து போகிறதோ? நான் மட்டும் அதனைப் பிடித்துவிட்டால், என் மனத்தைச் சங்கிலியாய் அதன் காலில் பூட்டேனோ?

குடும்பச் சொத்தை மேற்பார்க்கும் அதிகாரியாகத் தாகுர் பெரும்பான்மை நாட்களும் வடக்கு-நடு வங்காளத்தில் வாழ்ந்துவந்த காலத்தில், அப்போது புகழ்பெற்றிருந்த பாவுல்கள் சிலரைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பு அவருக்குக் கிடைத்தது. அவர்களில் ஒருவர் குஸ்தியாவைச் சார்ந்த லாலன் பக்கிரி என்பவர். ஆனால், அந்த வகுப்பைச் சார்ந்தவர்கள் அனைவரிலும் தாகுரின் மனத்தில் மிக ஆழ்ந்த நினைப்புக்களை ஊன்றியவர் ஒரு வைணவப் பெண்மணி. அவர் ஸிலைதாவில் இருக்கும்பொழுது எத்தனையோ நாள், காலை வேளையில், அவள் அவரிடம் வந்து, சிறிது நேரம் அவருடைய காலடியில் அமர்ந்திருப்பாள். பிறகு கவியின் மேசையை அணி செய்யும் பூக் குடலையிலிருந்து எடுத்து எறிந்த சில வாடிய பூக்களை மட்டும் பிச்சையாக (பிரசாதமாக)

வாங்கிக்கொண்டு போவாள். இந்த வைணவப் பெண் மணியின் அசாமானிய ஆளுமை அவருடைய மனத்தில் பதிந்தது. அவர் இயற்றிய சிறு கதை ஒன்றில் அவள் இடம் பெற்று, அமரத்துவம் அடைந்திருக்கிருள். வேறு சில இடங்களிலும் அவளைப் பற்றித் தாகுர் கூறக் காண்கிறேம்.

வடமேற்குப் பகுதியைச் சேர்ந்த கபீர், மீரா, தாது, கேயான்தாஸ், முதலிய மறைஞானிகளான தூய மேன்மக்கள் பலர் இயற்றிய கவிதைகளைப் பற்றி அப்பொழுதுதான் தாகுருக்குத் தெரியவந்தது. வங்காள நாட்டுப் பாவுல்களும், வங்காள நாட்டைச் சார்ந்தவர்கள் அல்லாத் தூய மேன் மக்களும், இயற்றிய மறைஞானப் பாடல்களின் சுவையை அவர் அப்போது உணர்ந்தார். ஏற்கெனவே உள்நோக்கித் திரும்பிய அவருடைய மனம் வைணவக் கொள்கையினரின் கருத்தில் மிக்க பற்றுடையதாக இருந்தது. அம் மனத்திலிருந்து வெளிப்பட்ட பாடல்களுக்கு மேற் கூறிய மறைஞானப் பாடல்கள் ஒரு கிளர்ச்சியை அளித்தன. வைணவக் கோட்பாடுகள் தாகுரின்மீது அதிக ஆதிக்கம் பெற்றன என்று நான் கூறவில்லை. வைணவக் கவிதை நமது இந்திய நாட்டுக்கே உரியதாயும், முக்கியமாக வங்காளத்துக்கு உரியதாயும், உள்ள ஒரு தனி நோக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டதாலும், அது சில முக்கியமான சங்கேதங்களை அபிவிருத்தி செய்திருந்ததாலும், தாகுர் அதை எளிதாக ஏற்றுக்கொண்டார். எங்கோ தொலைவிலிருந்து தன்னைக் கூவி அழைக்கும் குழலின் ஓசையைக் கேட்டு, இராதை கண்ணனை நாடிச் செல்வதும், எட்டாத் தொலைவில் உள்ள அளகாபுரியில் வாழ்ந்த தனது காதலிக்குக் காளிதாஸனின் யக்ஷன் மேகத்தைத் தூதாக அனுப்பியதும், ஆகிய இரண்டும், ஒத்த அளவில், மிக முக்கியமான உணர்ச்சிகளைத் தாகுரின் மனத்தில் தூண்டி எழுப்பின. முந்தியது சுவி, ஆன்மிகத் துறையில் நாடிச் சென்ற பயணத்தையும், பிந்தியது அவர் உணர்ச்சித் துறையில் நாடிச் சென்ற பயணத்தையும், குறிப்பாக உணர்த்துகின்றன.

கீதாஞ்சலிக் காலம் (1905—1911) என்று கூறப்படும் காலத்தின் பெரும் பகுதி தாகுரின் வாழ்க்கையில் மிக்க கவலையும் ஏக்கமும் நிரம்பிய காலம். கவிதையிலும் உரை நடையிலும், நாவலிலும் நாடகத்திலும், அமைதியான ஆழ்ந்த சிந்தனையிலும் தீவிரமான சுறுசுறுப்புச் செயலிலும், அப்போது தாகுர் மேற்கொண்ட முயற்சிகள் யாவும், அவரிடமிருந்தும் கூட நாம் எதிர்பாராத பெரும்- அளவில், மலர்ந்து விளங்கின. அவருடைய சொந்த அநுபவத்தைக் கவனிக்கும்போது, அக் காலம் அவருக்கு மிக்க மன வேதனையையும் மனக் குழப்பத்

தையும் அளித்த காலம். அவருடைய மனைவி 1902ல் இறந்தாள். அதை அடுத்து, விரைவிலேயே, 1903ல் அவருடைய இரண்டாவது மகள் காலமானாள். 1907ல் அவருடைய கடைசி மகன் மரணமடைந்தான். சாந்தி நிகேதனத்தில் அவர் நிறுவிய பள்ளிக்கூடம் பணத்தை விழுங்கிக்கொண் டிருந்தது. வங்காளத்தில் அப்போது கிளர்ந்தெழுந்த சுதேச இயக்கம், அவர் அதுவரை ஒதுங்கி வாழ்ந்து வந்த மூலையிலிருந்து, அவரைப் பற்றி இழுத்தது. தேசிய உணர்ச்சியை ஒழுங்கு படுத்தி, பயன்பெறும் ஆக்க முறையில் அதை நெறிப்படுத்த அவர் முயன்றார். தம்மால் இயன்ற முழு அளவில், தாம் எழுதிய பல கட்டுரைகளிலும் விரிவுரைகளிலும் விளக்கிக் கூறியும், வடக்கு-நடு வங்காளத்தில் உள்ள தமது பண்ணையில் ஓரளவு தொடங்கிக் காட்டியும், அந்த உணர்ச்சியைத் திட்ட மிட்டு நெறிப்படுத்த முயன்றார். ஆயினும், இத்தனை வகை யான காரியங்களுக்கு இடையேயும், தமது பற்றற்ற நிலையை அவர் கைவிடவில்லை. தாம் ஒதுங்கிவாழ்ந்த கவிதை-மாளிகை யிலிருந்து வெளிப்படவேண்டும் என்று அவருடைய மனம் அவரை ஓயாமல் தூண்டிக்கொண் டிருப்பதை அவர் உணரத் தொடங்கினார். ஆக்கத் திட்டம் ஒன்றை வெளியிட்டு, நமது நாட்டின் அரசியல் துறையில் அவர் அடிவைத்தார். ஆனால், அவர் கூறிய கருத்துக்களை வரவேற்க நாடு அப்போது ஆயத்த மாக இல்லை. ஆகவே, அவர் மனமுடைந்து, மீண்டும் தமது கவிதை-மாளிகையின் உள்ளே மெல்லெனப் பின் வாங்கி, அங்கு அடங்கிக் கிடக்க முயன்றார். ஆனால், அவ்வாறும் அவரால் இருக்க முடியவில்லை. தேசியத்தைக் காட்டிலும் மிகப் பெரிதான மக்களினம் என்னும் பெரும் புலத்தில் அவர் தோன்றி நின்றார். அப்போது யாதொரு திட்டத்தையோ, சிகிச்சைக்குரிய மருந்து எதையேனுமோ அவர் ஏந்தி வரவில்லை. தம்மைக் கூவிய அழைப்பு மக்களினத்தின் நெஞ்சின் அருகே தம்மைக் கொணர்ந்துவிடும் என்னும் உறுதி அவருக்கு இருந்தது.

கீதாஞ்சலி (கைகூப்பித் தொழுத பாடல்), **கீதமால்யா** (பாடல் மாலை, 1914), **கீதாலி** (பாடல் வரிசை, 1914), என்னும் மூன்று கவிதை நூல்களும் இக் காலத்தைச் சார்ந் தவை. **கீதாஞ்சலியை** வெளியிட்ட பின்னும், **கீதமால்யாவை** வெளியிடு முன்னும், உள்ள இடைக் காலத்தில், கவி இங்கி லாந்துக்கும், அமெரிக்காவுக்கும், பயணமானார். யேட்ஸ் முதலிய பல கவிகளைக் கண்டார். இலக்கியத் துறையில் நோபெல் பரிசைப் பெற்றார் (1930). அது இந்திய நாட்டுக்கே மிக்க புகழை அளிப்பதாக இருந்தது. எழுத்தாளர்களின்

குழுவில் இக்கால இந்தியாவும் மற்ற நாடுகளுக்கு ஈடான சமநிலையை அடைந்துவிட்டது என்பதற்கு முதல் அறிகுறி அதுவே.

அந்த மூன்று நூல்களிலும் பொதுவாக ஒரு பண்பு காணப்படுகிறது. அவற்றைக் கவிதைகள் என்று எவ்வாறு சொல்லுகிறேமோ அவ்வாறே பாடல்கள் என்றும் அவற்றைச் சொல்லலாம். அவற்றின் உட்கருத்து மறைஞானத் துறையை யும் பக்தித் துறையையும் சார்ந்தது. கீதாஞ்சலியோடு தொடங்கி மேற்செல்லும்போது, செய்யுள்கள் பாடல்களின் வடிவத்தை மேன் மேலும் மிகுதியாக ஏற்றுவரக் காண்கிறேம். தாகுரின் கவிதையில் தனிநிலைச் செய்யுளையும் பாடலையும் தெளிவாக வேறுவேருக்கிப் பிரிக்கும் எல்லை எதுவும் பொது வாகக் காணப்படுவதில்லை என்பதும், அவருக்கு இருந்த அற்புத இசைத் திறமை காரணமாக, அவர் சிக்கலாகவும் கடினமாகவும் அமைந்த பாடல் வகைகளுக்குக்கூட வெற்றி கரமாக இசை வகுத்திருந்தார் என்பதும், உண்மைதான். ஆயினும் பாடலுக்கும் (அதாவது பாடுவதற்கு என்றே அமைக்கப்பட்டு, அப்பொழுதே மெட்டும் போடப்பட்ட கவிதை அமைப்புக்கும்), சாதாரணக் கவிதைக்கும் (அதாவது, மேற்கூறிய நோக்கமில்லாமல் இயற்றப்பட்ட கவிதைக்கும்) வேற்றுமை உண்டு என்று கூறலாம். அவருடைய பாடல் களில் உணர்ச்சிகளும் ஏக்கங்களும் வாய்விட்டுக் கூறப்படு கின்றன; எங்கும் தங்கிக் காணப்படுகின்றன. கவிதைகளில் அவருடைய உணர்ச்சி வேகம் உள்ளடங்கிச் செயலற்ற நிலையில் காண்கிறது. பாடல்களின் நடை கவிதைகளின் நடையைவிட எளிதானது; அவற்றின் யாப்பு முறை மிக்க இலேசானது; அவற்றின் கவிதைத் தன்மை இன்னும் அதிக நுட்பமும் அழகும் (அவ்வாறு இருக்கமுடியுமானல்) உடையது.

இந்தக் காலம் முதல் பின்பெல்லாம், தாகுரின் கவிதை தனிநிலைச் செய்யுள், பாடல், என்னும் இரண்டும் ஒரு போக்கான பாதைகளிலும் ஒன்றுபோலச் செல்லத் தொடங் கிற்று. முதலில், சிலகாலம் வரை, ஒன்றை விட்டு ஒன்று விலகிச் சென்றுவந்தது. இன்னேசைக் கவிதையின் வடிவும் முதலில் அதிக மகிழ்ச்சியின்றியும், காம்பீரியம் மிக்கும், அமைந் திருந்தது. ஆனல், விரைவில், பாடலின் எளிய சொல் அமைப்பு முதலியவற்றை அது ஏற்கத் தொடங்கிற்று. பாடல்கள் எல்லாம் பெரும்பான்மையும் சின்னஞ் சிறு வடி வுடையவையாக இருந்தன.

பலாகா (பறக்கும் பறவைத் தொடர், 1916) என்னும் கவிதையில் தாகுர் புதியதோர் உத்தியையும் அமைப்பையும் கையாண்டார். அதன் யாப்புமுறை பயார் முறையை அடிப் படையாகக் கொண்டது. அதில் உள்ள அடிகள் சம அளவு உடையவை அல்ல. அவற்றில் காணும் நிறுத்து-இடங்களும் அவ்வாறே சமமாக அமையாதவை. உணர்ச்சிகளின் ஏற்றத் தாழ்வுகளுக்கும் மனநிலைகளின் வேறுபாடுகளுக்கும் ஏற்றபடி, இரண்டும் அமைக்கப் பெற்றன. அதில் காணும் உவமை களும், உருவகங்களும் அற்புதமானவை, நுட்பமான சித்திர வேலைப்பாடு உடையவை. கவிதையின் ஓசை அற்புதமானது, கம்பீரமானது. அடிகளில் அமைந்துள்ள ஒத்திசையும் திண்மை யானது. இவை யாவும் ஒன்ருகச் சேர்ந்து, **பலாகா** என்னும் தொகை நூலில் அடங்கிய பாடல்களைச் சிறப்பும் பெருமையும் வாய்ந்த பழங்காலச் சிற்பங்களை உடைய கட்டடங்களின் காம்பீரியத்தையும் மாட்சிமையையும் உடையவையாகச் செய்தன. **பலாகாவில்** அடங்கிய கவிதை உண்மையிலேயே மாட்சிமை உடையது. தனிநிலைச் செய்யுளில் அதைப் போல் மாட்சிமை மிக்க செய்யுளை அமைப்பது அரிது. அக் கவிதை கள் இயற்றப்படுவதற்கு முன், அத்தகைய சிறப்புடைய கவிதைகளை நாம் முன்னுல் கண்டதே இல்லை. மிகச் சிறந்த **ஊர்வசியிலும்**கூட அத்தகைய மாட்சிமை தோன்றவில்லை.

அவ் இரண்டு நூல்களுக்கும் எத்தனையோ வேற்றுமைகள் இருந்தபோதிலும், **பலாகா** என்பது ஒருவகையில் **க்ஷணிகாவை** நமக்கு நினைப்பூட்டுகிறது. **பலாகாவிலும்** கவி யின் மனம் பயணம் செய்யவில்லை. பிரபஞ்சம் முழுவதுமே அவரோடு கூட இயங்குவதாகத் தோன்றுகிறது. **க்ஷணிகாவில்** யாத்திரிகர் சேர வேண்டிய இடம் (குறிக்கோள்) என்று ஒன்றும் இல்லை. பள்ளிக்கூடத்துக்குச் செல்லாமல், மனம் போல் திரியும் சிறுவன், தான் செல்வது எங்கு என்றுகூடக் கவனிக்காமல், திரியும் பாதையைப் போல உள்ள பாதையும் அன்று; அது, எங்கு வேண்டுமானுலும் செல்லும் பாதை. **பலாகாவில்** தோன்றும் பாதை, பிரபஞ்சத்தின் இறுதி நிலையை அடைவதற்கான பாதை. அதைப் பரிணமம் என்ருே, வேறு எந்தப் பெயராலோ, குறித்தாலும் தகும். சாக்காடு உடைய மனிதன் அதில் சாக்காடு அற்றவனுகவும் காணப்படுகிருன். நூல் முழுவதிலும் பின்னேக்கிப் பார்க்கும் இடங்கள் பல காணப்படுகின்றன. இந்த உலகத்தை. விட்டு நீங்க வேண்டிய காலம் நெருங்கி வருகிறது என்பதைத் கவி உணர்கிருர். ஆகவே, முதன்முதலில், இந்த நூலில்பழைய நினைவுகள் வந்து குவிய இடம் கொடுக்கிருர். தம் வீடு, வாசல், என்பவற்றின்

மீதுள்ள ஆசை நன்கு தெரிகிறது. அப்பொழுது முதலாவது மகாயுத்தம் நடந்துகொண் டிருந்தது. மேற்கத்திய வல்லரசுகள் தங்களுடைய பேராசைக்கும், தாங்கள் மனித இனத்தை அடக்கி ஒடுக்கியதற்கும், உரிய தண்டனையை இவ் உலகத்திலேயே, அப் பாவம் நீங்குமாறு, பெறுவதாகக் கவியின் மனத்தில் பட்டது.

> தயையும் தாட்சிணியமும் அற்ற என் தெய்வமே! அவர்கள் பேராசை உடையவர்கள், குழம்பிய மூளைகளை உடையவர்கள். உன்னுடைய சிங்க-வாயிலை அவர்கள் கடந்து செல்கிறார்கள். கள்ளத்தனமாயும், எவ்வகை அதிகார உரிமை இன்றியும், அவர்கள் கன்னம் வைத்து உள்ளே நுழைந்து, உன்னுடைய பொக்கிஷத்தைத் திருடுகிறார்கள். அவர்கள் திருடிய பொக்கிஷம் மிகமிகப் பளு உடையது. ஒவ்வொரு கணத்தின் சிறு பகுதிப் பொழுதிலும், அவர்களுடைய உயிர் நிலைகளை அது நசுக்கி வெளித் தள்ளுகிறது. அந்தப் பெருஞ்சுமையைக் கீழே போட்டுவிட யாதொரு வழியும் அவர்களுக்கு இல்லை. கண்ணீர் ஆறாகப் பெருக, நான் உன்னை மீண்டும் மீண்டும் வேண்டுவது இதுவே. 'அவர்களை மன்னித்து விடு. தயையும் தாட்சிணியமும் அற்ற என் தெய்வமே! நான் நோக்கிக்கொண் டிருக்கும்போதே உனது மன்னிப்பு, அச்சம் மிக்க பெரும் புயலைப் போல், அடித்துவரக் காண்கிறேன். அந்தப் பெரும் புயலால் அடிபட்டு, மோதுண்டு, அவர்கள் மண்ணின்மீது விழுகிறார்கள். அவர்கள் கொள்ளையடித்துக் கொணர்ந்த பெரும் செல்வத்தின் மாபெரும் குவியல் தடதட என்று துண்டு துண்டாகத் தகர்ந்து விழுகிறது. அப் பெரும் புயலின் வீச்சால் நாலு பக்கமும் அது சிதறுண்டு போகிறது. தயையும் தாட்சிணியமும் அற்ற என் தெய்வமே, அதிர முழங்கும் பேரிடியின் தீக் கொழுந்தில் உன் மன்னிப்பை நான் காண்கிறேன். சூரியன் ஒடுங்கி மறையும் வேளை என்னும் ஊழி நாட் கணக்கில் அது பதிவு பெற்றிருக்கக் காண்கிறேன். பொழியும் இரத்த மாரியில் அதைக் காண்கிறேன். எதிர் பாராத் தாக்குதல்களால் நொறுங்கி விழும் துகள்களில் அதன் வடிவைக் காண்கிறேன்.

அதற்குப் பத்து மாதங்களுக்குப் பின் எழுதிய கவிதை ஒன்றில் தாகுர் மற்றோர் உணர்ச்சியை வெளியிடுகிறார்.

பிரெஞ்சு நாட்டின் போர்க் களங்களிலே போரிடும் வீரர்கள் காட்டும் ஆண்மையையும், தம் நலம் கருதா மனநிலையையும், நாட்டுப் பற்றையும், மிகவும் பாராட்டிக் கூறுகிறார். ஐரோப்பா மறுபிறப்புப் பெற வேண்டும் என்று மனமார ஆவலோடு எதிர்பார்க்கிறார்.

> வீரர்கள் சிந்திய இரத்த வாரியும், தாய்மார் பொழிந்த கண்ணீர்ப் பெருக்கும்,—இவைகளின் மதிப்பற்ற விலை எல்லாம் பூமியின் தூசியில் ஒடுங்கி அழிந்து போகுமா? அவை சொர்க்கத்தையே விலைக்கு வாங்கி விடாவோ? ப்ரபஞ்சத்தின் செல்வம் அனைத்தையும் பாதுகாக்கும் பொக்கிஷதாரி அந்தக் கடனைத் திரும்பக் கொடுக்க மாட்டாரோ? இரவு செய்யும் தவம் பகலை அழைத்துக் கொணராதோ? இவ் இரவில், கருணையற்றதான கொடிய துயர் நிலவும் போதும், கூற்றுவன் ஓங்கி அறையும்போதும், மனிதன் தனது வாழ்நாளின் எல்லையாம் வேலியைப் பெயர்த்தெறியும் போதும் கூடவா, அவன் கண்ணின் முன்னர்த் தெய்வத்தின் அமரத்துவம் பெற்ற மகிமை தோன்றாமல் இருக்கும்?

தாகுர் மிகச் சிறந்த கலைஞராதலால், அவர் தமது கவிதைகளை எல்லாம் ஒரே வடிவத்தில் நெடுங் காலம் எழுதிவரவில்லை. பலாகாவில் அவர் முன்னர்ப் பயன்படுத்திய ஒழுங்கற்ற யாப்பு வகையை அவர் மீண்டும் இப்போது பலாதகா (வேலையை விட்டுப் போனவள், 1918) என்னும் தொகுதியில் அடங்கிய பாடல்களில் கையாண்டார். இவ்வாறு அவர் ஒரு புதிய தனிநிலைச் செய்யுள் யாப்பு வகையைப் படைத்தார். இந்தப் பாடல்கள் ஒவ்வொன்றிலும் சிறு கதையின் வித்து ஒன்று அடங்கியிருந்தது. ஆதலால், சாமானிய மக்களின் மனத்தில் தோன்றும் ஆசைகளும் விருப்பங்களும் முற்றுப் பெறாமல் தகர்ந்து போகும்போது, அவர்களது மனத்தில் தோன்றும் வேதனையை இப் பாடல்களால் நன்கு வெளியிட முடிந்தது.

சிசு போலாநாத் (மறதியுள்ள தெய்வக் திருக்குழந்தை, 1922) என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகள் சிசு என்னும் கவிதைத் தொகுதியில் அடங்கிய பாடல்களை ஒத்தவை. ஆனால், அவை வேறொரு தளத்தைச் சார்ந்தவை. அவை மற்றக் கருத்துக்களை வெளியிடுவதைக் காட்டிலும், கவியின் குழந்தைப் பண்பையே அதிகம் வெளியிடுகின்றன. தன்னுடைய மனம்போல் எல்லாம் செல்ல விடப்படாமல், கட்டுப்

படுத்தி வைக்கப்பட்டிருக்கும் குழந்தையின் ஆசையும் ஏக்கமும் நிரம்பிய கண்களோடு கவி, உலகத்தை ஆவலோடு உற்று நோக்குகிறுர்.

அதற்கு அடுத்த கவிதை நூல் **பூரபீ** (கிழக்கத்திய இசை, 1925) என்பது. அதில் அடங்கிய முக்கியமான கவிதைகள் எல்லாம் தென் அமெரிக்காவிலும், கடலிலும், பயணம் செய்யும் போது எழுதப்பட்டவை. **முக்தி** (விடுதலே) என்னும் கவிதையில், கவி, தாம் பெற்ற மகிழ்ச்சிகளேயும் எதிர்பார்க்கும் நம்பிக்கைகளேயும் வெளியிடுகிறுர்.

மஹுயா (1929) என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகளில் பெண்-இனத்துக்குக் கவி அஞ்சலி செலுத்துகிறுர். **நாம்னீ** என்னும் தலேப்பின் கீழ் அடங்கிய கவிதைகள் மிக்க சிறப்பு வாய்ந்தவை. சிறுமியாக இருக்கும்போது பெண்களின் இனிய பண்புகள், கவர்ச்சி, ஆகியவற்றின் வெவ்வேறு வகையான தோற்றங்களே அக் கவிதைகள் நன்கு சித்திரிக்கின்றன. **வனவாணி** (கானகக் குரல், 1931) என்பதில் உள்ள குறிப்பான கவிதைகள் கானகத்தில் பெரியவையும் சிறியவையும், தெரிந்தவையும் தெரியாதவையுமான, செடிகொடி மரங்களுக்குக் கவி செலுத்தும் அஞ்சலியைத் தாங்கிச் சென்று, அவைகளுக்கு அளிக்கின்றன. ஒடுங்கிக் கிடக்காமல் தலேதூக்கி, வெற்றி பெற்று, உயர்ந்து எழுந்து நிற்கும் உயிருக்கு அறிகுறியாக உள்ளவை என்னும் காரணத்தால், தாவரங்கள் எப்பொழுதுமே அவருடைய மனத்துக்குப் பெரு மகிழ்ச்சியை அளித்து வந்தன.

பரிசேஷ் (முடிவு, 1932) என்னும் நூலில் அடங்கிய பெரும்பான்மைக் கவிதைகளில் பிற்காட்சி கொள்ளும் சிந்தனேகளும், நினேவு கூரும் சிந்தனேகளும், மிகுந்து காண்கின்றன. அவற்றின் நடையில் ஒரு கூரிய பண்பும், அன்றலர்ந்தது போன்ற புதுமையும், காணப்படுகின்றன. பலாகாவில் காணும் உறுதியையும் எளிமையையும் காட்டிலும் இவை சிறந்தவை, பொருள் உடையவை. தாகுருக்குத் தமது கருத்தை வெளியிடுவதில் இருந்த கலேப் பண்பு இதில் மிக்க பொருத்தமாகவும், நன்கு இசைந்தும், காணப்படுகிறது. இதில் முக்கியமாக ஒரு புதிய யாப்பு முறையையும் காண்கிறேம். இத் தொகுதியில் உள்ள கடைசிப் பதினைன்கு பாடல்கள் ஒழுங்கற்றவை, தொங்கல்-எதுகையும் அற்றவை. அவர் அடுத்து எழுத இருந்த கட்டற்ற-உரைநடைக்கு இவை அறிகுறியாக இருக்கின்றன.

கவியின் மனநிலை தளர்நோக்கோ துன்பக் கொள்கையோ, உடையது அன்று. அது களிப்பு உடையதும் அன்று. அமைதியும் மகிழ்ச்சியும் உடையது. **திருவஸான்** (நாளின் முடிவு) என்னும் கவிதையில், தாம் இவ்வுலகில் இனி இல்லாதிருக்கப்போகும் ஒரு நாளில், தம்முள் அடங்கியிருந்த உயிர் எங்கும் பரந்து, என்றென்றும், இருக்கப் போவதாயும், இயற்கையிலும் மனித இனத்திலும் எவையெல்லாம் நல்லவையாய், இனிமையாய், எளிமையாய், இருக்கின்றனவோ, அவற்றில் எல்லாம் அவருடைய மகிழ்ச்சி என்றும் தங்கி வாழப் போவதாயும், உள்ளவருங்காலத்தைப் பற்றிக் கூறுகிருர். தமது ஞாபகார்த்தமாகப் பெருங் கூட்டங்கள் கூட்டப்படப் போகின்றன, நினைவுச் சின்னங்கள் கட்டப்படப் போகின்றன, என்று தெரிந்திருந்தால், அவர் அவற்றை வெறுத்து, வேதனைப் பட்டிருப்பார்.

> எங்கெங்கெல்லாம் சலசலக்கும் ஊசியிலை-மரங்களின் உச்சிக் கிளைகள் முணுமுணுக்கும் இன்னிசையோடு எனது பாடல்களின் இசையும் உள்ளுறக் கலந்து கேட்கின்றதோ; எங்கெங்கெல்ம் கருநொச்சி இலைகளில் படிந்த பனித் துளிகள் கணப்பொழுது புன்முறுவல் பூத்து, ஒளிவீசுகின்றனவோ; எங்கெங்கெல்லாம் மரநிழல்கள் கதிர்-ஒளிச் சுடர்களின் மாலை சூடி, கீழே படுத்து உறங்குகின்றனவோ; எங்கெங்கெல்லாம் என் வேலை நேரம்,வேலை செய்வது போல் போலிவேடம் தாங்கி, விளையாட்டில் பொழுது போக்கி வருகிறதோ; எங்கெங்கெல்லாம் நான், வேலையைப் பொருட்படுத்தாமல், அசட்டையாய் இருப்பதானது மறைவில் உள்ள ஓர் நல் விளக்கை ஏற்றி, பன்னிறக் கனவுகளால் அழகு என்னும் கூடையை நிரப்பிவருகிறதோ :— அங்கங்கெல்லாம் என்னைப் பற்றிய நினைப்புக்களும் அவற்ருேடு காத்துத் தொடுத்தவைபோல் காணட்டும்.

புனஸ்ச (பிற்சேர்ப்பு, 1932), **சேஸ் ஸப்தக்** (கடைசி ஸ்தாயி, 1935), **பத்ரபுட்** (இலைக் கிண்ணம், 1936). **ச்யாமளீ** (கரிய நிறத்தவள், 1936), என்னும் நூல்களில் அடங்கிய கவிதைகள் எல்லாவற்றிலும் ஒத்திசை கட்டுப்பாடற்றுக் காண்கிறது. ஆங்கில மொழியிலே கட்டுப்பாடற்ற செய்யுள் என்று சொல்லப்படுவதையும்,பிரஞ்சு மொழியிலே **வெர்ஸ்வீபர்** என்று சொல்லப்படுவதையும, காட்டிலும், அவர் வழங்கிய ஒத்திசை உரைநடையோடு அதிக உறவு உடையதாக இருந்தது. இந்த உரைநடைக் கவிதைகளில் உரைநடையின்

ஒத்திசை மிகுந்து காணப்படுவதோடு, உரைநடையில் வழங்கும் சொற்களும் மிகுந்து காணப்பட்டன. இந்தக் கவிதைகள் வெளியிட முயன்ற பொருளுக்கு அத்தகைய யாப்பும், அத்தகைய சொற்களும், தேவையாக இருந்தன. அப்படிப்பட்ட தனி முறையைக் கையாளாவிட்டால், கரடு முரடாகவும், சமமற்றும், உணர்ச்சி வேகம் அற்றும், காணும் அவ்விதக் கருத்துப் பொருளைச் சீராக வெளியிட முடியாது. இவ்வாறு தாகுர் செய்ய முயன்றது அவர் அப்போதுதான் புதிதாகத் தொடங்கிய முயற்சி அன்று. நெடுங் காலத்துக்கு முன்னமேயே, அவர் அத்தகைய பாடல்களை எழுதியிருந்தார். ஆனால், அப்போது அவற்றைப் பாடல் என்று சொல்லுவார் இல்லை. கவிதைகளின் தோற்றத்தை ஒத்த வடிவத்தை அவைகளுக்குக் கொடுக்க, கவியும் அப்போது கூசினார். ஆகையால், அவை யாவும், **லிபிகா** (எழுத்துத் துணுக்குக்கள், 1922) என்னும் நூலில், கவிதைப் பண்புடைய உரைநடையில் கூறப்பட்ட குறுங் கதைகள் என்பவையாகச் சேர்க்கப்பட்டன.

விசித்ரிதா (பல்வகைக் காட்சி அளிப்பவள், 1933) என்னும் நூலில் அடங்கிய பாடல்கள் சாந்தி நிகேதனத்தில் வாழ்ந்த சில கலைஞர்களும், அக் கவியும், அவரது நண்பர்களும், வரைந்த ஓவியங்களைப் பற்றியவை. சாதாரணமாகப் படங்கள் எல்லாம் பாடல்களைச் சித்திரிப்பவையாக அமைந்திருக்கும். அதற்கு மாறாக, இந்தப் பாடல்கள் படங்களைச் சித்திரிப்பவையாக அமைந்துள்ளன.

பீதிகா (கொடிப் பந்தர்ப் பாதை, 1935) என்பதின் முக்கியமான கருத்து அதன் முதற் கவிதையாகிய **அதீதேர் சாயா** (சென்ற கால நிழல்) என்பதில் காணப்படுகிறது. என்றென்றும் உள்ளதும், யாரும் அறியாப் பெருமை உடையதுமான, இறந்த காலம் பழைய நூற்றாண்டுகளை —அவற்றின் துன்பங்களையும் வேதனைகளையும் அடங்கி, அமைதி பெறச் செய்து—மணிகளைப் போல் வரிசையாகப் பதித்து வைத்திருக்கிறது. அத்தகைய காலத்தை எதிர்பார்த்து, கவியின் மனம் அமைதியோடு காத்திருக்கிறது.

காப்சாடா (விசித்திரமானவை, 1937) என்னும் நூலில், தாலாட்டுப் பாட்டுப் போன்ற, சிறுவர்களின் பாடல் வகையில் சிறிய பாடல்கள் சில அடங்கியுள்ளன. அது முக்கியமாகச் சிறுவரின் பொருட்டே எழுதப்பட்டது. அதில் வழங்கிய யாப்பு வகை மிக இலகுவானது; வேண்டியவாறெல்லாம் எளிதில் நெளிந்து கொடுக்கக் கூடியது. அவருடைய கற்பனை யாதொரு கடிவாளமும் இடப்படாமல் எங்கும் திரும்பிச்

செல்லக் கூடியது. இவ் இரண்டு பண்புகளுமாகச் சேர்ந்து, அச் சிறுவர் பாடல்களுக்கு மிக்க இனிமையான சுவையை அளித்திருக்கின்றன.

சாடர் சபி (தொங்கல்-எதுகைச் சித்திரங்கள், 1937) என்னும் நூலிலுள்ள பாடல்கள் இவ்வாறு இன்றி, அளவில் சற்றே நீண்டவை. பொருளிலும் சற்றே பளு உடையவை. சிறுவர்களுக்கென்றே அவர் அவற்றை எழுதினர். ஆனல், மனம் முதிர்ச்சி பெருத வாசகர்களுக்கு அவை எளிதில் பொருள் விளங்கும் என்று அவர் எதிர்பார்த்திருக்க முடியாது. தமது சிறு பிராயத்திலும், வாலிபப் பருவத்திலும், தமக்கு நேர்ந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கவி நினைவு கூரும் ஒலி நமக்குக் கேட்கிறது. அவற்றில் அடங்கிய இரண்டு பாடல்கள் மிகவும் அற்புதமானவை. பிஸ்னி (மாமி) என்னும் கவிதையில் முதுமைப் பருவம் முற்றிய காரணத்தால், குடும்பக் கட்டுக்கள் எல்லாம் சிதறுண்டு, மறதி என்றும் இருள் மேன்மேலும் ஒருபுறம் சூழ, இறுதி விமோசனம் மற்ருெரு புறம் நெருங்க, அவ் இரண்டுக்கும் இடையே, ஒருவரையும் சாரா உலகில், வாழ்வோரின் வாய்விட்டுக் கூறப்படாத ஆழ்ந்த துயரம் வர்ணிக்கப்படுகிறது.

> கிராமத்தில் கொண்டாடும் முறைப்படி, அவள், ஒரு காலத்தில், யாரோ ஒருவரின் சிறிய தாயார், மணி லாலின் பாட்டி, சுனிலாலின் மாமி, இவ்வளவையும் நினைத்தான பின், திடீரென்று, அவளுக்கு நினைவு விட்டுப் போய், மறதி வந்துவிடுகிறது. அதன் பின், ஒருவருடைய பெயரும் அவளுக்கு நினைவு வருவதில்லை. அவள் பெருமூச்செறிகிருள். சோர்ந்து உட்கார்ந்து எண்ணிப் பார்க்கிருள். 'இன்னும் எத்தனை நாள் இவ்வாறு கழிய வேண்டுமோ?' என்கிருள்.

தம்மைச் சூழ உள்ள இயற்கையிலும் உயிர் வாழ்க்கையிலும் காணும் மிகச் சாமானியத் தோற்றங்களின் மீதும் கூடக் கவிக்கு ஆழ்ந்த பற்று இருந்தது. பிச்சு தாகா (பின்புற மிருந்து கூவுதல்) என்னும் நூலில் இந்தப் பற்று, மிக்க அன்போடு வெளியிடப்பட் டிருக்கிறது.

ப்ராந்திக் (எல்லைப்புற வாழ்வினன், 1938) என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகள் அளவில் குறுகியவை. அவை சற்று நீண்ட பயார்—கவிதை வகையில் எழுதப்பட்டவை. நோய்வாய்ப்பட்டுப் படுத்துக்கிடப்பவன், அரைகுறை நினைவு உள்ள சமயத்தில், வருத்தம் நிரம்பிய கற்பனையோடு கலந்து

வெளியிடும் மங்கிய அந்தி-ஒளி உணர்ச்சிகள் அவற்றில் பொதிந்து கிடக்கின்றன. கவி அப்பொழுதுதான், மிகக் கொடிய நோயிலிருந்து பிழைத்து எழுந்திருந்தார். 1937ல், செப்டம்பர் மாதத்துக்கும் டிசம்பர் மாதத்துக்கும் இடையே, அக் கவிதைகள் எழுதப்பட்டன. அவற்றின் கடைசிப் பாடல் மிகக் குறுகியது. இரண்டாவது உலக மகா யுத்தத்திற்கு ஒரு முன்னுரை போல் ஆகப் போகும் சீன-ஜப்பானியப் போரைக் குறித்துத் தாகுரின் மனத்தில் எழுந்த எண்ணங்களை அது வெளியிடுகிறது.

> நஞ்சு தோய்ந்த தமது மூச்சுக் காற்றைப் பெண்-நாகங்கள் எல்லாத் திசைகளிலும் பரப்பிக்கொண்டே யிருக் கின்றன. ஆதலால், சாந்தியைப் பற்றிப் பேசும், இதமான, மென்மை பொருந்திய சொற்கள், வீண் புரளியைப் போல் காதில் விழும். இப்பொழுது தானவர்களோடு போரில் இறங்குமுன், தங்கள் வீடுகளில் ஆயத்தம் செய்துகொண் டிருப்பவர் களிடமிருந்து விடை பெறுவதற்கு முன், அவர்களை அழைத்து இவ்வாறு கூறினேன்.

ஸேஞ்ஜுதி (மாலை விளக்கு, 1938) என்பது அடுத்த கவிதை நூல். கவியின் நோக்கு, முன்போல, இயற்கைச் சம நிலையை அடைந்துவிட்டது என்பதை அது காட்டுகிறது. **ப்ரஹாஸினி** (சிரிக்கும் சிந்தையள், 1939) என்னும் நூலில் அடங்கிய பாடல்கள் இலேசாகவும், விளையாட்டுப் பண் போடும், எழுதப்பட்டவை. நெடுங் காலத்துக்கு முன்பே விட்டொழிந்த பண்டைக் காலத்தின் இன்ப துன்பங்கள், இப்போது வீசும் நிழல் **ஆகாச் ப்ரதீப்** (ஆகாய விளக்கு, 1939) என்னும் நூலின் பாடல்களில் காண்கின்றன. **ஸமய் ஹாரா** (காலம்சாரா மனிதன்) என்பது ஒரு கவிதை நூல். கிழக்கு வங்காளத்தில் அப்போது வாழ்ந்தவர்களான கவிதை எழுதுவோரின் குழு ஒன்று, அக் காலத்தில் தாங்கள் எழுதிய பாடல்களை மக்களை ஒப்ப ஒட்டாமல், தாகுர் குறுக்கே நிற்பதாக நினைத்து, தாகுரின்மீது பழி சுமத்தியது. மேலும், தாகுரின் கவிதை காலத்தாற் பிற்பட்டது என்றும், அக்காலத்துக்கு ஏற்றதன்று என்றும், குறை கூறினார்கள். ஆனால், தாகுர் அவர்களின்மீது கோபம்கொள்ளாமல், சாந்தமாகவும் ஆணி அடித்தது போலும், அவர்களுக்கு அளித்த விடையாக உள்ளது அந்தப் பாடல் தொகுதி. அந்தக் காவியம் மிகவும் சுவையாக அமைந்த ஓர் இலக்கியப் பஞ்சாமிருதம். பலரும் அறிந்த குழந்தைப் பாடல்களிலிருந்து தேர்ந்தெடுத்த சில அடிகளை இடைக்காலக் கவிகள் சிலரின் அடிகளோடு கலந்து,

இரண்டையும் அழகாக இணைத்துப் பின்னி, அதோடு புரளியையும் கலந்து, அமைத்த சொற் சித்திரமே அது.

நவஜாதக் (புதிதாகப் பிறந்தது, 1940) என்னும் நூலின் குறிப்பான பாடல்களில் இயந்திரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட மேற்கத்திய நாடுகளின் நாகரிகத்தையும், அதற்குரிய மதிப்பையும், அதன் பயனையும், பற்றிக் கவி வினவுகிருர். **ப்ராயஸ்சித்த** (பாவ சாந்தி) என்னும் கவிதை நூலில், அப்பொழுது தொடங்கப்படப் போகும் இரண்டாவது உலக மகா யுத்தத்தின் போக்கு இன்னவாறு இருக்கப் போகிறது என்று கூறுகிருர். **அபகாத்** (ஆபத்து) என்னும் கவிதை **சாஞய்** (குழலிசை, 1940) என்னும் நூலில் அடங்கியது. போரில் நிகழக் கூடிய, மானுடத் தன்மையற்ற பற்பல கொடுமைகளைப் பற்றிப் புண்ணுற்ற மனத்தோடு அவர் அதில் கூறுகிருர்.

> சூரியன் மலைவாயில் விழச் செல்லும் பாதையிலிருந்து, மாலை வேளையில், அதன் கிரணங்கள் சாய்வாக விழுகின்றன. காற்று, களைப்புற்று உறங்குவதுபோல், நின்றுவிட்டது. வைக்கோல் ஏற்றிய பார வண்டி, தொலைவில் உள்ள நதியாவின் சந்தைக்கு, யாருமே இல்லாத வயல்களின் வழியாக, மெல்ல மெல்லப் போகிறது. அதன் பின்னே, தாம்புக் கயிற்ருல் கட்டியிருக்கும் கன்றுக் குட்டியும் நடந்துசெல்கிறது. அவ் ஊரின் ராஜவம்சப் பகுதியில், குளத்தின் கரை ஓரத்தில், வனமாலி என்னும் பள்ளி ஆசிரியரின் மூத்த மகன் மீன்பிடி தூண்டிலின் கொம்பைக் கையில் பிடித்து, ஊன்றிய கண்ணேடு அசைவற்று உட்கார்ந்திருக்கிருன்.
>
> அப்போது ஒரு செய்தித் தந்தி வருகிறது—சோவியத்து நாடு வெடிகுண்டுகளைப் பொழிந்து, பின்லாந்தைத் தூள் தூளாகத் தகர்த்துவிட்டது என்று.

ரோக சய்யாய் (நோய்ப் படுக்கையில், 1940) என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகள் **ப்ராந்திக்** என்னும் நூலை நினைப்பூட்டுகின்றன. ஆயினும் இப் பாடல்களில், உள்ளூற அக்கறையின்மை இருந்தபோதிலும், சிறிதுகூட மனத் தளர்ச்சி இல்லை.

> எவற்றை எல்லாம் நான் ஒரே உறுதியான ஆவலோடு வேண்டும் என்று நாடினேஞே, அவற்றைச் சுற்றி அணைத்த என் புயங்களின் பிடி நழுவிப் போகிறது. பிறகு, அந்த அணைப்பு விட்டுப் போன இடத்தில், ஓர் ஆன்மிக உணர்ச்சி எழுந்து விளங்குகிறது. அதுவும் காலை ஒளியும் ஒன்றே என்று அறிகிறேன்.

அது வெற்றிடம் ஆயினும், அது இல்லாமை அன்று. அப்பொழுதுதான் முனிவர் கூறிய சொல்லின் பொருள் விளங்கிற்று. ஆகாய வெளியானது ஆனந்தம் நிரம்பி வழியாதிருந்தால், உடலும் மனமும் ஜடப் பொருளால் இறுகக் கட்டுண்டு, அசைவற்றுக் கிடக்கும். ஆனந்தம் என்பது மட்டும் இந்த ஆகாயத்தில் இல்லாமல் இருந்தால், யாரால் பேச முடியும்? யாரால்தான் மூச்சை உள்ளுக்கு வாங்கவோ, வெளியே விடவோ, முடியும்?

ஆரோக்ய (உடம்பு தேறுதல், 1941) என்னும் நூலில் அடங்கிய பாடல்களில் அவருடைய மனநிலை இன்னும் சற்றே பளு நீங்கியதாகத் தோன்றுகிறது. தம்முடைய இரண்டாம் குழவிப் பருவம் போன்ற அந்தக் காலத்தில், இயற்கையும் மனிதரும் அன்போடு தம்மைப் பராமரித்துவந்ததற்காகக் கவி நன்றி செலுத்துகிறார். நெடுந் தூரத்தில் அடிக்கப்படும் மணியின் ஓசை மறதி மூடிய அவருடைய நினைவுக்குப் பயனற்றவையாயும் அற்பமானவையாயும் உள்ள பல காட்சிகளையும் ஒலிகளையும் கொணர்கிறது. தாம் ஆசையோடு வாழ்ந்துவந்த அருமை உலகத்திலிருந்து பிரியப்போகிறோமே என்னும் நினைவால் தோன்றும் துயரை அது தட்டி எழுப்புகிறது.

ஆனால், அவருடைய அன்புக்கு உரித்தான உலகிலிருந்து அவர் பிரியப்போவது முற்று முழுப் பிரிவு அன்று. பூமியின் புழுதியிலே உயிர் வாழ்க்கை தொடர்ந்து நடந்துகொண்டுதான் இருக்கும்.

ஜன்மதினே (பிறந்த நாளில், 1941) என்னும் நூலே கவியின் வாழ்நாளில் கடைசியாக வெளியிடப்பட்ட கவிதை நூல். அதில் குறிப்பாக உள்ள பாடல்களில் தாகுர் தம்முடைய வாழ்க்கையையும், தாம் பெற்றுள்ளவற்றையும், பற்றி, அடக்கத்தோடு மதிப்பிட முயன்றிருக்கிறார். அந்த நூல் முழுவதிலும், ஆழ்ந்த செய்ந்நன்றி பாராட்டுதலும், கடப்பாட்டு உணர்ச்சியும், எங்கும் தோன்றுகின்றன. அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் தொடங்கிய மாலைப் பாடல் முற்றுப்பெறும் முத்தாய்ப்பாக **ஜன்மதினே** அமைந்திருக்கிறது.

தாகுரின் கவிதைகளில் காணும் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் சொற்களால் வரையறைப்படுத்திக் கூறமுடியாத எழிலையும், மிக நுட்பமான திருந்திய வடிவத்தையும், பெற்றிருக்கின்றன. ஆகவே, ஒத்திசையுடைய சொல்-அமைப்பால் வெளியிடக் கூடிய கருத்துக்களுக்கும் அப்பாற்பட்ட, மிக விரிந்த எல்லை

களையும் அவற்ருல் எட்ட முடிகிறது. இலக்கியம், நற்கலை, முதலிய பல துறைகளில், மிகச் சிறந்த எழில் மிக்க வடிவங் களைப் படைப்பதில் தாகுர் இணையற்றுத் தனித்துயர்ந்து நிற்பவர். இசை வடிவங்களையும், இராகதாள மெட்டுக் களையும், அமைப்பதிலும் அவர் தனிப் பெருமை உடையவர். அவருடைய மெட்டுக்களில் சில யாப்பின் ஓசையை எளிதாக் கியும், விரைவாக இயங்கச் செய்தும், அதை மேன்மையுறச் செய்திருக்கின்றன. சில வேளைகளில் தாகுர் இயற்றிய கவிதையின் யாப்புமுறை சாதாரண யாப்பு முறையில் அடங் காதது. அதனல் கட்டுப்படுத்தப்படாதது, என்பதுபோல் தோன்றலாம். ஆயினும், அது ஒரு நல்ல இசை வடிவத் தையோ மெட்டையோ தாங்கி நிற்கிறது. வேறு சில கவிதை களும் பாடல்களும் யாப்பு, இசை, என்னும் இருவகையாகவும், தாளக் கட்டும், சீர் ஒழுங்கும், உடையவையாகி, சிறப்புடை யவை. அப்படிப்பட்ட பாடல்களில் இராக தாளங்களின் அமைப்பு ஒத்திசைப்புக்கு மிக்க சுவையை ஊட்டுகிறது. சிற்சில வேளைகளில், ஒரு கவிதைக்கு, பாடல் என்னும் முறையில், இசை வகுக்க முயலும்போது, இரண்டொரு சொற்களைச் சிறிது மாற்ற வேண்டி வருகிறது. தாகுர் புதிதாகப் படைத்த மெட்டுக்களும், இராகங்களும், சொல் லொணுக் கவர்ச்சியை உடையவை. இதற்கு இரண்டு காரணங்கள் உண்டு. நாடோடி மக்கள் வழங்கிவரும் பாடல் முறைகளை உயர்த்த இசை இயலின் விதிகளுக்கு இணங்க அமைத்த இராகதாள வகையோடு ஒன்ருகப் பொருத்தி, இடைஇடையே, ஐரோப்பிய இசையின் நயங்களையும் புக விட்டது ஒரு காரணம். மற்ருெரு காரணம், இசையைத் தமக்கே உரிய ஒரு தனிப்பட்ட முறையில் வகுத்து அமைத்தது ஆகும். அப்போது, ஒத்திசை, யாப்பிசை, நாட்டியம், ஆகியவற்றின் தாளங்களை எல்லாம் ஒன்ருகக் கலந்து, அது அழகு பெறுகிறது. ஆகையால்தான் தாகுரின் இசை சிற்சில வேளைகளில் ஒத்திசையோடு ஓதப்படும் மந்திரங்களை ஒத்துத் தோன்றுகிறது.

தாகுரின் இறுதி ஆண்டுகளில், அவர் இயற்றிய மிகச் சிறந்த காவியம் எது என்ருல், பாடலின் இன்னேசையைத் தனிநிலைச் செய்யுளிலிருந்தும் பிற யாப்பியல் உத்திகளிலிருந் தும் விடுவித்தும், இனிமை குறையாது மிகும்படி செய்ததுமே, யாகும். மிகவும் உறுதியும் திண்மையும் பெற்றுள்ள கவிதை களையும் கூட மிக்க இனிமையான சிறந்த பாடல்களாக அவர், வியக்கத் தக்கவாறு, உருவாக்கியிருக்கிருர்.

தாகுர் இயற்றிய முதல் நாடகம், 1881ல், அதாவது. அவர் இங்கிலாந்திலிருந்து திரும்பிய சில காலத்திற்கெல்லாம் இயற்றப்பட்டது. கள்வனுக இருந்த வால்மீகி முதலாவது கவியாக மாறிய கதையைப் பற்றிய இசை நாடகமே அது. அதற்கு **வால்மீகி ப்ரதிபா** (வால்மீகியின் மேதாவிலாசம், 1881) என்று பெயர். பழைய இந்துக் கல்லூரி மாணவர்களும், அரசாங்கக் கல்லூரி மாணவர்களும், ஒன்ருகக் கூடிய ஆண்டுவிழாவின்போது, அது நடிக்கப்பட்டது. தாகுர் வால்மீகியின் வேடம் தாங்கி நடித்தார். மற்று வேடங்கள் எல்லாம் அவருடைய இளைய மருமக்களால் தாங்கப்பட்டன. அதுவரை வங்காளி மொழியில் இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் எல்லாம் கதைப்பாத்திரங்கள் பேசிய பேச்சின் பொருளையே மீண்டும் எடுத்துக் கூறிவந்தன. **வால்மீகி ப்ரதிபா**, அவ்வாறு இல்லாமல், புது முறையில் அமைந்திருந்தது. அதில் பாடல்களும், பேச்சுக்களும் (இவையும் இசையோடு கூறப்பட்டன) ஒன்றுக்கொன்று துணையாக இருந்து, முழுப் பொருளையும் வெளியிட உதவின. அந்த நாடகம் மிக வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டது. **பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியும்**, பல சிறந்த இலக்கிய நிபுணர்களும், அறிஞர்களும், அதைப் பார்க்க வந்தார்கள்.

அதற்கு அடுத்த நாடகம் **கால் ம்ருகயா**(கொலையில்முடிந்த வேட்டை 1882) என்பது. அந் நாடகமும் **வால்மீகி ப்ரதிபா** என்னும் நாடகத்தைப் போன்றது. ஸிந்து என்னும் முனிவரின் மகனைத் தசரதன், அறியாமல் தற்செயலாகக் கொன்ற கதையை அது கூறுகிறது. அடுத்த ஆண்டில், மேற்கூறிய கல்லூரி மாணவர்கள் அனைவரும் ஒன்ருகக் கூடிய ஆண்டு விழாவின்போது, அந்த நாடகம் நடிக்கப்பட்டு, வெற்றி பெற்றது.

தாகுரின் மூன்ருவது நாடகம் **ப்ரக்ருதிர் பரிசோத்** (இயற்கையில் கடனளிப்பு, 1884) என்பது. அவர் கார்வாரில் இருந்தபோது அது எழுதப்பட்டது. சில பாடல்கள் பிறகு சேர்க்கப்பட்டன. இவ் உலக வாழ்க்கையைப் பற்றித் தாகுர் கொண்ட அபிப்பிராயத்தை அந்தக் கதைதான் முதன்முதலாக எடுத்துக் கூறுகிறது. காதலும், கடமையும், ஒன்ரேடொன்று போரிடும்போது, அவற்றைச் சமரசப்படுத்துவதற்கு மனத்தைத் பக்குவப்படுத்தவேண்டும் என்று கூறுகிறது. துறவியைப்போல் விலகிச் செல்வது என்னும் 'தப்பும் வழி' நிலையான ஆறுதலை அளிப்பதில்லை என்றும், மனிதனுடைய வாழ்க்கையானது இயற்கையோடு முற்றும் ஒத்திருக்கும் போதுதான் வாழ்க்கையில் வெற்றி கிடைக்கும் என்றும், அது

தெளிவாகக் கூறுகிறது. **ப்ரக்ருதிர் பரிசோத்** என்பதில் நாடகப்பண்பைவிட இன்னிசைக்கவிதைப் பண்பே அதிகம். அது நாடக மேடையில் நடிக்கப்படவே இல்லை.

அடுத்த நாடகம் **நளினி** (1884)என்பது. இரவீந்திர நாதர் இயற்றிய வரலாற்றுக் காவியமாகிய **பக்னஹ்ருதய்** (உடைந்த உள்ளம், 1881) என்னும் நூலிலிருந்து அதன் கதைப்பொருள் எடுக்கப்பட்டது.

ராஜா ஓ ராணி (அரசனும், அரசியும், 1889) என்பது ஐந்து அங்கங்களை உடைய துன்பியல் நாடகம். கவி ஷோலாப் பூரிலிருக்கும்போது அது எழுதப்பட்டது. அதில் கூறப்பட்ட கதைப் பொருளின் வித்து **மானஸீ** என்ற காவியத்தில் அடங்கிய **நிஷ்பல் காமனு** (பயன்பெறு ஆசை) என்னும் கவிதையில் அடங்கிக் கிடக்கிறது. விக்ரமதேவ் என்னும் அரசன் தனது மனைவியாகிய சுமித்திரையின்மேல் ஆழ்ந்த காதல் கொண்டவனுக இருக்கிறுன். அரசாங்கக் கடமைகளைச் சீராக நிறைவேற்றுவதற்கு அவனுக்கு நேரம் இல்லை. இந்த நிலை சுமித்திரைக்குப் பிடிக்கவில்லை. இம்மாதிரியான மிதமிஞ்சிய காதலால் ஒரு பிரதிச் செயல் ஏற்படும், அது அந்தக் காதலையே அழித்துவிடும்; என்று அவள் அஞ்சுகிறுள். ஒருவருடைய வாழ்க்கைச் செயல்களில் குறுக்கிட்டுத் தடைசெய்யும் காதல் ஒருநாளும் உண்மைக் காதல் அன்று என்பதும் அவளுக்குத் தெரியும். ஆகவே, தனது கணவன் தன்மீது கொண்ட காதலில் உழன்று, தனது அரசியல் நிர்வாகத்தைக் கவனிக்காமல் இருப்பதற்குத் தான் உடந்தையாக இருக்கலாகாது என்று அவ் அரசி எண்ணுகிறுள். ஆனல், அரசனுடைய காதல் அக் கட்டுக்களுக்கு அடங்கவில்லை. காதலுக்கும் கடமைக்கும் இவ்வாறு ஏற்பட்ட முரண்பாட்டு நிலை துன்பமாக முடிகிறது. அதோடு, அதில் மற்ருெரு கதையும் அடங்கியுள்ளது. அது குமார் ஸேன், இலா என்பவர்களுடைய காதலைப் பற்றியது. முக்கியக் கதையோடு அது நன்கு பொருந்தி அமையவில்லை. அந்தக் கதையின் திடுக்கிடும் முடிவு நமக்கு இனிமை ஊட்டாமல், அதிர்ச்சியை அளிக்கிறது.

சில குறைபாடுகள் அதில் இருந்தபோதிலும், **ராஜா ஓ ராணி** என்பது அதுவரை வங்காளி மொழியில் எழுதப்பட்ட துன்பியல் நாடகங்களில் மிகச் சிறந்த ஒன்று. பொதுமக்கள் மேடையில் அது மிகவும் வெற்றிகரமாக மீண்டும் மீண்டும் நடிக்கப்பட்டது. சிறந்த நாடக ஆசிரியர் என்னும் புகழைத் தாகுருக்கு அளித்தது. நாடகம் பார்க்கச் சென்ற மக்களுக்கு முன்னமேயே தாகுரைப் பற்றித் தெரியும். அவர் இயற்றிய

பௌடா ராவிரி-ஹாட் (1883) என்னும் நாவலைக் கேதார்நாத் சௌதுரி நாடகமேடைக்கு ஏற்றபடி உருவாக்கி யிருந்தார். தாகுர் இயற்றிய பாடல்கள் சிலவும் அதில் இணைக்கபபட்டிருந்தன. பாடந்தராய் என்று வழங்கிய நாடகம் நாடகமேடையில் பலராலும் விரும்பிப் பார்க்கப்பட்டது. ப்ராயஸ்சித்த (பாப விமோசனம்) என்னும் பெயரில் அவர் எழுதிய நாவலைத் தழுவிய அதே பெயர் கொண்ட ஐந்து அங்க நாடகத்தைத் தாகுர் 1909ல் எழுதினார். பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் (1929), அந்த நாடகத்தைத் திருத்தி அமைத்து, பரித்ராஜ் (பாதுகாப்பு) என்னும் பெயரோடு வெளியிட்டார்.

நாற்பது ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், ராஜா ஓ ராணி என்பதைத் தாகுர் திருத்தி எழுதினார். அப்போது இரண்டாவது கதையை அதிலிருந்து அவர் நீக்கினார். தபதி என்னும் பெயரோடு அது 1929ல் வெளிவந்தது. அது முற்றும் உரைநடையாக அமைந்தது. தபதியைக் கிட்டத்தட்டப் புதிதாக எழுதப்பட்ட நாடகம் என்றே சொல்லலாம்.

விஸர்ஜன் (மூழ்குதல், 1890) என்பது தனிநிலைச் செய்யுளாக எழுதப்பட்ட துன்பியல் நாடகம். தாகுர் எழுதிய மிகச் சிறந்த நாடகங்களில் அதுவும் ஒன்று. நாடக மேடையிலும் அதன் மேன்மை ஐயமின்றித் துலங்கிற்று. இரவீந்திர நாத்தின் 'இளம்பிராய' நாவலான ராஜரிஷி (ராஜரிஷி, 1899) என்பதின் கதையை அது அடிப்படையாகக் கொண்டது. அந்தக் கதையும் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் திப்பரா அரசியல் சரித்திரத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. இந்த நாடகத்தில் ஆழ்ந்த உணர்ச்சிகளும், மேன்மையான நல்லறிவும், பற்றில்லாததாயும் பரந்ததுமான உலக நோக்கும், ஒருபுறம் காணப்படுகின்றன. குருட்டுத்தனமான பண்டை மதப் பற்றும், கடமையைப் பற்றிய குறுகிய நோக்கும், அதிகாரத்தைப் பற்றிய தவறான உரிமைக் கருத்துக்களும், எதிர்ப்புறம் காணப்படுகின்றன. இவை இரண்டும் ஒன்றோடொன்று போராடுகின்றன. அப் போரின் மூலமாகச் சிறந்த நாடகச் சுவை வெளிப்படுகிறது. நாடக பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களை உருவாக்கும் முறை மிக நன்றாக அமைந்திருக்கிறது.

சித்ராங்கதா (1892)[1], பிதாய் அபிசாப் (விடை பெற்றுப் போகும்போது இட்ட சாபம் 1894), மாலினி (1895), என்பவை மூன்றும் நாடக வடிவில் வெவ்வேறு அளவுள்ளவை

---

1. இதை ஆங்கிலத்தில் அமைத்த நாடகம் சித்ரா என்பது. அது லண்டன் நகரில் வெற்றிகரமாக நடிக்கப் பட்டது.

களாக அமைந்த தனிநிலைச் செய்யுள்கள். **மாலினியில்** அடங்கிய கதையைப் பற்றி ஒரு மிகச் சிறு குறிப்பு, பௌத்த நூலாகிய **மஹாவஸ்துவில்** காணப்படுகிறது. ஆனால், அந்தக் கதை வளர்ச்சிபெறும் முறை முழுதும் தாகுரின் கற்பனை. இரண்டாவது முறை ஐரோப்பாவுக்குச் சென்றபோது (1890) லண்டன் நகரில் அவர் கண்ட கனவு ஒன்றை அந்த நாடகத்தின் முடிவாக அமைத்திருக்கிறார்.

1885க்கும் 1897க்கும் இடையே தாகுர், பல நகைச் சுவை நாடகங்களையும், **கோடாய் கலத்** (தப்பான தொடக்கம், 1892), **பைகுன்டேர் காதா** (பைகுன்டர் எழுதிய கையெழுத்துப் பிரதி, 1897), என்னும் இரண்டு நகைச்சுவை நாடகங்களையும் இயற்றினார். **கோடாய் கலத்** என்னும் நாடகத்தை அவர் பிறகு திருத்தி எழுதி, **சேஷ் ரக்ஷா** (கடைசியில் காப்பாற்றப்படுதல், 1928) என்னும் தலைப்போடு வெளியிட்டார். இந்த நாடகங்களிலும், குட்டி நாடகங்களிலும், காணும் சாதுரிய நுட்பமும், நகைச் சுவைப் பண்பும், படிப்போருக்கு மிக நல்ல சுவை விருந்தாக இருக்கின்றன. அன்றுபோல் இன்றும், அவை புதுமை மாறாச் சுவையோடு இருந்துவருகின்றன. **கோடாய் கலத்** என்பது, ஆசிரியரின் மேற்பார்வையில், சங்கீத சமாஜத்தில் முதன்முதலாக நடிக்கப்பட்டது. இந்திய நாடக மேடைத் துறை, நடிகக் கலைத் துறை, ஆகியவற்றின் சரித்திரத்தில் அது ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சி.

சிரகுமார் ஸபா (நித்தியப்-பிரமசாரிகளின் சபை, 1901) என்பது விசித்திரமாக அமைக்கப்பட்ட நகைச்சுவை நாடகம். இதில் கதை முழுதும் பேச்சின் மூலமாகவே கூறப்படுகிறது. பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் (1925ல்) நாடகத்துக்குரிய சீரிய வடிவம் அதற்கு அளிக்கப்பட்டது. அந்த நாடகத்தின் முதல் பதிப்பு புத்தக வடிவில் வெளிவந்தபோது, **ப்ரஜாபதிர் நிர்பந்த** (மணத் தெய்வத்தின் பிடிவாதம்) என்னும் பெயர் அதற்கு இடப்பட்டிருந்தது. **கர்மபல்** (கர்மத்தின் பலன், 1903) என்பது அதன் அமைப்பில் **சிரகுமார் ஸபா** என்னும் நூலைப் பெரும்பாலும் ஒத்திருந்தது; ஆனால் அது அளவில் சிறியது. பின்னர் அது **சோத் போத்** (ஏட்டிக்குப் போட்டி, சரிக்குச் சரி, 1926) என்னும் பெயர் பூண்டு, நகைச்சுவை நாடகத்துக்கு உரிய வடிவத்தோடு வெளியிடப்பட்டது. இவ் இரண்டும் நாடக மேடையில் வெற்றிபெற்றன.

சாந்தி நிகேதனத்தில் வந்து தங்கிச் சில காலத்துக்குப் பின்னர், மறைஞான உட்கருத்தையோ, ஆன்மிக உட்கருத்தையோ, கொண்ட இசை நாடகங்களைத் தாகுர் தொடர்ந்து

எழுதத் தொடங்கினர். அவ்வகை நாடகங்களில் காலத்தால் முற்பட்டதான சாரதோத் ஸவ் (இலையுதிர்கால விழா, 1908) என்பதிலும், பால்குனி (இளவேனிற் காலம், 1915) என்பதிலும், வஸந்தா (இளவேனில், 1923) என்பதிலும், அந்தஅந்தப் பருவகாலத்துக்கு உரிய பண்பானது முன்னேற்ற மடைந்துவரும் மனிதனுடையபண்புகள் எந்த எந்த இயற்கைத் தோற்றங்களோடு இணங்கி இருக்கின்றனவோ அந்த அந்தத் தோற்றங்களின் அறிகுறியாக அமைந்திருக்கிறது. த்யாகம் (பிறர் பொருட்டுத் தன்னலம் இழக்கை) என்பதே நிலையான ஆனந்தத்தைப் பெறுவதற்கு உரிய இரகசிய வழி என்பது வற்புறுத்தப்படுகிறது. பால்குனியில் அடங்கிய கதைப்பொருள் அதிகம் இல்லை. அது மஹாவஸ்துவில் கூறப் பட்டுள்ள மகாதேவனின் கதையை வித்தாக உடையது. பலாகாவில் அடங்கிய குறிப்பான பாடல்களின் கருத்தும் அந்தக் கதைப் பொருளின் தத்துவமும் ஓரளவு ஒத்திருக் கின்றன. கல்கத்தாவில், 1915ல் மார்ச் மாதத்தில், அந்தக் கவியும் அவருடைய உறவினர்களும், சாந்தி நிகேதனத்தில் ஆசிரியர்களாகவும் மாணவர்களாகவும் இருந்த குழுவினரு மாகச் சேர்ந்து, அதை நடித்தார்கள். வங்காளி நாடகமேடைச் சரித்திரத்திலே அது மறக்க முடியாத மிகச் சிறந்த நிகழ்ச்சி. அது போலவே, இந்த நூற்றாண்டில் நாடகமேடை அலங்காரச் சோடனைகளிலும் அது மறக்க ஒண்ணாதது. இளைய கவிசேகர் வேடத்தையும், முதிர்ந்த பாவுல் வேடத்தையும், கவியே தாங்கி நடித்தார்.

வெளிப்படைப் பொருளைத் தவிர, மற்றோர் உட்கருத் தையும் உள்ளடக்கி வெளியிட்ட தாகுரின் குறியீட்டு நாடகங் களில் முதலாவது ராஜா (அரசன், 1910)[1] என்பது, இந்தக் கதை மஹாவஸ்துவில் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்ட சிறு வடிவத் தின்படி அமைந்தது; குசன் என்னும் மன்னனைப் பற்றியது. அது ஒரு பௌத்தக் கதை. ராஜா என்னும் நாடகம் நாடக மேடையில் நடிக்கப்படுவதற்காகச் சுருக்கி, அருப் ரதன் (உருவ மற்ற இரத்தினம், 1920) என்னும் பெயரோடு வெளியிடப் பட்டது. அதன் உட்கருத்து இன்னது என்று அதன் முகவுரையில் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

ராஜா, அசலாயதன் (அசையா நிலையம்), என்னும் இரண்டு நாடகங்களும் அடுத்தடுத்து, எட்டு மாத காலத் திற்குள், எழுதப்பட்டன. அக் கவி அப்போது வடக்கு-நடு

---

1. இது ஆங்கிலத்தில் தி கிங் ஆப் தி டார்க் சேம்பெர் என்ற பெயரோடு வெளியிடப்பட்டது.

வங்காளத்தில், மீண்டும் ஒருமுறை தங்கி, வாழ்ந்துவந்தார். அசலாயதன் என்னும் நாடகத்தின் கதை முழுதும் அவராகவே கற்பனை செய்தது. ஆயினும், அதன் நோக்கும், அதன் சூழ்நிலை முழுதும், உண்மை வாழ்க்கையை மிக அற்புதமாக ஒத்துக் காண்கின்றன: சரித்திரத்தோடும் அது ஒத்திருக் கிறது. கிறிஸ்து அப்தத்தின் முதலாவது ஆயிரம் ஆண்டின் கடைசிச் சில நூற்றாண்டுகளின் போதும், அடுத்த ஆயிரம் ஆண்டின் முதல் சில நூற்றாண்டுகளின் போதும், கிழக்கு இந்தியாவில் மகாயான பௌத்த மதம் ஒரு வளர்ச்சியைப் பெற்றுவந்தது. அப்போது வஜ்ரயான, மந்த்ரயான, எனப்படும் ஒழுக்கங்கள் அதில் தோன்றின. மதம், தத்துவம், உயர்தரக் கல்வி, ஆகியவற்றை மிக்க பக்தியோடும் ஊக்கத்தோடும் பயில்வதற்கு என்று பல பௌத்தப் பள்ளிகள் (விஹாரங்கள்) தோன்றி வளர்ச்சியுற்றன. ஆனால், அவற்றில், எல்லா வற்றுக்கும் மேலாக, மட்டு மீறிய மதச் சார்பான, ஆர்வம் மிக்க மனநிலை காணப்பட்டது. இரகசியமாகப் பின்பற்றப் படும் ஒழுக்கங்களாலும் கடுமையான தவ நெறிகளாலும், மனிதப் பண்புக்கு அப்பாற்பட்டு உயர்ந்த திறமைகளைப் பெற முடியும் என்றும், இந்தத் திறமைகளே அறிவின் வளர்ச்சி நாடும் குறிக்கோள்கள் என்றும், அங்குள்ளவர்கள் நம்பி னார்கள். இந்த நம்பிக்கை நாடெங்கும் பரவியது. அக் காரணத்தால், சமூகத் துறையும், அறிவுத் துறையும், போஷணை ஏதும் இன்றிப் பட்டுப்போயின. ஆன்ம சக்தித் துறையில் இகழ்ச்சிக்குரிய கோட்பாடுகள் இடம் பெற்றன. மேலும், நாடு முழுதும், யாதொரு செயலிலும் ஈடுபடாமல், செயலற்றும், வலி இழந்தும், கீழ்நோக்கித் தள்ளப்பட்டது என்றும், நமது நாடு பல நூற்றாண்டுக் காலம் சுதந்திரத்தை இழந்து தவித்தது என்றும், சரித்திரம் கூறுகிறது. சமூகத் துறையிலும், அறிவுத் துறையிலும், ஆன்மிகத் துறையிலும், அவ்வகையான தேக்கம் ஏற்பட்டதை அசலாயதன் என்னும் நாடகத்தில் கவி சித்திரித்துக் காட்டுகிறார். அது கற்பனையாக அமைக்கப்பட்டதாயினும், அத் துறைகளை முற்று முழு உண்மையாகச் சித்திரிக்கும் காட்சி. அந்த நிலையிலிருந்து தப்பி வெளியேறுவதற்கான வழி இன்னது என்றும் அவர் காட்டுகிறார். அந்த நாடகத்தைப் படித்தால், தாகுர் பௌத்த மத விஷயங்கள் பலவற்றையும் நன்கு கற்றிருந்தார் என்பதும், சரித்திர நிகழ்ச்சிகளைப்பற்றி அவர் சீரிய நோக்குள்ளவராக இருந்தார் என்பதும், தெரிகின்றன. அசலாயதன் என்பது உணர்ச்சிகளை நன்கு கிளர்ந்தெழச் செய்யும் நாடகம். பார்ப்ப தற்கும் கேட்பதற்கும் இனியது. அதே சமயத்தில் தாந்திரிக

பௌத்த மதம் சாய்ந்து சரிந்து விழுந்ததையும், ஆரியப் பண்பாடும், ஆரியரல்லாதோரின் பண்பாடும், முதலில் ஒன்றோடொன்று முரண்பட்டு நின்றதையும், பின்னர் அவை ஒன்றாக உருகி இணைந்ததையும், காட்டும் ஒளிமிக்க சித்திரமாக உள்ள வரலாறாகவும் அது உள்ளது.

குரு (1918) என்பது சாந்தி நிகேதனத்திலுள்ள பள்ளி மாணவர்கள் நடிப்பதற்கு ஏற்றவாறு **அசலாயதனைச்** சுருக்கி எழுதிய வடிவம்.

டாக்கர் (தபால் ஆபீஸ், 1912) என்பது உட்கருத்து ஒன்றை மனத்துள் கொண்டு, தாகுர் எழுதிய குறியீட்டு நாடகங்களில் பலரும் அறியப் புகழ் பெற்றது. நாடகம் என்னும் முறையில் பார்க்கும்போது, **டாக்கர்** என்பதில் வரலாற்றுப் பண்பு அமைந்த அளவில் நாடகப் பண்பு அமையவில்லை. சொல்லுவதற்கு ஏற்ற நல்ல கதையும் அதில் இல்லை. நாடக வடிவம் பெற்ற 'உரைநடைத் தனிநிலைச் செய்யுள்' என்று அதைப் பற்றிக் கவி கூறினார். ஆனால், அந்த நாடகம் உயிர்த் தத்துவம் நிரம்பியது; மனத்தை நெகிழ்த்தி இயக்குவது. அதை நடிப்பது கஷ்டமாயினும், சாந்தி-நிகேதனத்திலும் (மற்ற இடங்களிலும்) அது நடிக்கப்பட்ட போது, மிகச் சிறந்த வெற்றி பெற்றது.

டாக்கர் என்பது தனிமனிதனின் ஆன்மிக நாட்டத்தை உட்கருத்தாகக் கொண்டது. அடுத்த குறியீட்டு நாடகம் **முக்ததாரா** (விடுபட்ட ஆறு, 1922) என்பது. தேசியம் என்றும் பயன்பெற இயக்கும் திறம் என்னும், போலி வேடமும் பெயரும் பூண்டு, அதிகாரச் செருக்கும், பேராசையுமாக, மக்களை வருத்திவந்த காலத்தில், மனிதனுடைய நற்பண்புகள் வெற்றிபெற்றுவருவதைச் சுட்டுகிறது. **முக்த தாரா** என்பது அதை எழுதி இருபது ஆண்டுக் காலத்துக்குள் வர இருந்த இரண்டாவது மகா யுத்தம் என்னும் பேராபத்தை, ஒரு வகையில் முன்னதாகவே, தெரிவிக்கிறது என்று சொல்லலாம். அது எழுதப்பட்டபோது, இந்தியாவில் ஒத்துழையாமை மிகவும் தீவிரமாக நடைபெற்றுவந்தது. அந்த நாடகக் கதையின் அமைப்பில் அங்கங்கே அந்த நிகழ்ச்சியின் நிழலைக் காண்கிறோம்.

தாகுர் எழுதிய குறியீட்டு நாடகங்களில் கடைசியானதும், ஒருவகையில் மிகவும் பொருள் விளங்காததுமான, நாடகம் **ரக்த கரபி** (செவ்வலரி, 1924) என்பது. அதில் வரும் நாடகப் பாத்திரங்கள் எல்லோரும் உயிர் நிரம்பியவர்கள்; மனிதத் தன்மையில் நன்கு உயர்ந்தவர்கள். இதில் குறியீட்டு

அமைப்புக்கள் ஒன்றோடொன்று நன்கு இணைக்கப்பட்டும், துணிகரமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டும், காண்கின்றன. நாடகமும் உணர்ச்சி வேகம் மிக்கதாக உள்ளது. அதிகாரம், செல்வம், ஆகியவற்றின் அவாக்கொண்ட நிலை, கண்ணின் பார்வையை மறைக்கிறது. அது இக்காலத்தில் வாழும் நாகரிக மக்கள்-இனத்தின் கதியைத் தடுப்பாறின்றி, அடக்கி ஆளுகிறது. அவமானம், அவலட்சணம், மிருகத் தன்மை, ஆன்ம வளர்ச்சி இல்லாமை, ஆகிய நிலையில் அது மக்களை ஆழ்ந்து கிடக்கச் செய்கிறது. இதுதான் நாடகத்தின் பொருள். உயிருள்ளதும் உயிரற்றதுமான இயற்கையோடு இணங்க வாழும் எளிய வாழ்க்கைக்கு எப்பொழுது சிறந்த அறிவும் மிக்க ஆற்றல் களும் துணையாக நிற்கின்றனவோ அப்பொழுதும், அப்படிப் பட்ட வாழ்க்கையாலும் தான் மனித இனம் விமோசனம் அடையும் என்று நாடகம் கூறுகிறது.

தாகுர் இயற்றிய அடுத்த நாடகம் **க்ருக ப்ரவேச்** (புது இல்லம் புகுதல், 1925) என்பது. அதன் கதை-அமைப்பு அந்தக் கவி எழுதிய **சேஷேர் ராத்ரி** (கடை இரவு) என்னும் சிறு கதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. அது ஒரு சாதாரண நாடகம்: அதாவது, அதில் உட்கருத்து ஒன்றும் அடக்கி வைக்கப்படவில்லை. பொதுமக்களின் நாடக மேடையில் அது நன்கு வெற்றி பெற்றது.

நடீர் பூஜா (நாட்டியப் பெண்ணின் பூஜை, 1926)என்னும் நாடகத்தில் இசையும் நாட்டியமும் முக்கியப் பங்கு கொண் டுள்ளன. முன்னல் அக் கவி எழுதியிருந்த **பூஜாரிணி** (வணங்கும் பெண்மணி) என்னும் கவிதை ஒரு பௌத்த பரம்பரைக் கதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. அதை ஒட்டி எழுதிய இந்த நாடகத்தில் கூறப்படும் கதை அதிகம் இல்லை. தாகுர் எழுதிய நாடகங்களில் மக்கள் மிகவும் விரும்புபவை களில் இதுவும் ஒன்று. நாட்டியமும் இசையுமாகச் சேர்ந்த புதிய உத்தி ஒன்றை இது முதன்முதலாக நாடகத்தில் புக விட்டது. **சண்டாலிகா** (தீண்டாச் சாதிப் பெண், 1933) என்பது முற்றுமுழு இசை நாட்டியக் குட்டி நாடகம். அதுவும் ஒரு பௌத்த பரம்பரைக் கதையை (**சார்த்தூல கர்ணவ்தான**) அடிப்படையாகக் கொண்டது. **சித்ராங்கதா** என்பதின் கதையோடு அதற்கு ஓர் ஒற்றுமை இருக்கிறது. **சித்ராங்கதா** வில் கதாநாயகி தனது காதலனின் மனத்தைச் செயற்கை இரவல்—அணியழகுகளால் வசியப் படுத்த முயன்ருள். அவ்வாறு தான் பெற்ற இரவல்—அணியழகுகளை அவள் வீசி எறிந்து விட்டு, தனது மெய்க் காதலை மட்டுமே அவனுக்குச் சமர்ப்பிக்கக் கூடிய நிலை ஏற்பட்டபோது, அவள் வெற்றி

பெற்ருள். **சண்டாலிகா** என்னும் நாடகத்தில், கீழ்ச்சாதிப் பெண் ஒருத்தி ஆனந்தன் என்னும் துறவிக்குத் தன் நெஞ்சைப் பறிகொடுக்கிருள். அவள் பொருட்டு, அவளுடைய தாய் அமானுஷ்யமான சக்திகளைப் பயன்படுத்தி, அவளுடைய காதலனை வசப்படுத்த முயலுகிருள். அவள் வெற்றி பெறப் போகும் தறுவாயில், சண்டாலிகாவுக்கு புத்தி தெளிகிறது. அத்தகைய சக்திகளால் ஆனந்தனுடைய உடலை மட்டும்தான் பெறலாமே தவிர, அவனுடைய மனத்தைப் பெற முடியாது என்பதைக் காண்கிருள். தன் தாயை நோக்கி, மந்திரம் செபிப்பதை நிறுத்தச் சொல்கிருள். துறவியின் மார்க்கத்தை அவளும் பின்பற்றுகிருள்.

தாஸேர் தேச் (சிட்டுக் கட்டு நாடு, 1933) என்பது தாகுர் எழுதிய சிறு கதை ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இனிய, எளிய பாட்டும் நாட்டியமும் நிறைந்தது. **பாம்ஸாரி** (1933) என்பது காதல்-கதையின் தன்மையை உடையது; பேச்சு வடிவத்தில் அமைந்தது. அதில் நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் இல்லை. ஆயினும், நாடகச் சுவையில் யாதொரு குறையும் இல்லை. அது நாடக மேடையில் நடிக்கப்படவில்லை.

தாகுர் கடைசியாக எழுதிய நாடக நூல்கள் மூன்றும் நாட்டிய நாடகங்கள் (**ந்ருத்ய-நாடகங்கள்**). அவை **சித்ராங்கதா** (1936), **சண்டாலிகா** (1938), **ச்யாமா** (1938), என்பவை. கடைசி நாடகத்தின் கதை அமைப்பு தாகுரே எழுதிய **பரிசோத்** (தீர்ந்தது) என்பது. தாகுர் எழுதிய நாடகங்கள் வளர்ச்சி பெற்ற நிலையின் கடைசிப் படியாக உள்ளவை இந்த நாட்டிய நாடகங்கள். இவற்றில் நாடகக் கருத்தை வெளியிடுவதற்கு ஏற்ற கருவியாக நாட்டியம் கையாளப்படுகிறதே அன்றி, நாடகத்தில் வரும் பாட்டுக்களுக்குத் துணையாகவோ, அல்லது அவற்றை இன்னும் அழகு பெறச் செய்யவோ, இருக்க வேண்டும் என்பதற்காக அது அமைக்கப்படவில்லை. தாகுர் எழுதிய **ந்ருத்ய நாடகங்களில்** அவர் ஒரு புது வகையாகக் கலையை வெளியிடும் வழியைப் படைத்திருக்கிருர். அதில் கவிதையானது இசையோடும், நாட்டியத்தோடும், நாடகத்தோடும், இணைந்து அமைகிறது. ஆகவே, அவை யாவும் ஒன்றுபோல் முக்கியத் தன்மை உள்ளவையாக இருக்கின்றன.

வங்காளி மொழியில் 'உண்மையான' (அதாவது திருத்தமான முறையில் அமைந்த) சிறு கதைகளை முதன்முதலாக (1891) எழுதியவர் தாகுரே. அவற்றில் தலைசிறந்தவரும் அவரே. இவ் உலக வாழ்க்கையில் ஈடுபட்டு, எளிய தரங்

களில் வாழும் சாமானிய ஆண் பெண்ணுகிய மக்கள் புரிந்து வரும் வாழ்க்கையை அவருடைய சிறு கதைகள் கூறுகின்றன. அவர் எழுதிய கதைகள் மொத்தம் சுமார் நூறு. அவை பற்பல வகையானவை. சிறு கதையை எழுத வேண்டும் என்று அவரது மனம் எப்படிக் கிளர்ச்சியுற்றது என்பதை அவர் முதன்முதலில் வெளியிட்ட சிறு கதைத் தொகுதி வெளி வந்த காலத்தில் எழுதப்பட்ட செய்யுள்களிலும், அவர் எழுதிய சில கடிதங்களிலும், கூறியிருக்கிருர்.

> மறந்துபோன பல்லாயிரக் கணக்கான நிகழ்ச்சிகளின் தொகுதியிலிருந்தும், ஒவ்வொரு நாளும், மறதி என்னும் பெருங் கடலை நோக்கிப் பாயும் இரண்டொரு கண்ணீர்த் துளிகளிலிருந்தும் எடுத்து, என்னுடைய மனம் செல்லும் போக்கில் அமைத்து, எளிய வாழ்க்கைகளையும், அற்பமான வேதனைகளையும், சின்னஞ் சிறு துயரங்களின் வரலாறுகளையும், பற்றி, மிகமிகச் சாதாரணமான, எளிய நடையில், ஒவ்வொன்ருக, பல கதைகளை எழுத வேண்டும் என்பது எப்பொழுதுமே எனது ஆசை.

> அவற்றில் வர்ணனைகள் அடுக்கி இருக்கமாட்டா; ஒன்றன் பின் ஒன்ருகப் பல நிகழ்ச்சிகள் சேர்க்கப்பட மாட்டா; தத்துவ விளக்கங்கள் ஒன்றும் இருக்கமாட்டா; அறிவுரைகளும் கூறப்படமாட்டா. முடிவில், ஒருவருக்கு ஒரு வகை அதிருப்தி ஏற்படும். கதை முடிந்த பின்னும், 'அது இன்னும் முடியவில்லை' என்னும் எண்ணமே மனத்தில் தோன்றும்......... இப்படிக் கணநேர வாழ்வே உள்ள, அற்பச் சங்கதிகளாலான, விளையாட்டுப் பொருள்களை எல்லாம், என்னைச் சுற்றி, பெருங் குவியல்களாகக் குவிப்பேன். அவற்றை எல்லாம் கொண்டு, வாழ்க்கை என்னும் மாரிக் கால (ஆவணி மாத) இரவில் மறந்து போய்க் கிடந்தவற்றை எல்லாம் ஒரு பெரு மழையாகப் பொழியுமாறு படைப்பேன்.

தாகுர் எழுதிய சிறு கதைகள் பலவற்றில், உள்ளூற, துன்பியலின் ஒலி மெல்லிதாக ஒலித்துவரக் காண்கிருேம். ஆனல், சாதாரணமாகக் கதைகளில் துன்பியல் தன்மை காணப்படும் அளவுக்கு அது அத் தன்மை வாய்ந்தது அன்று. மக்களின் வாழ்க்கையை ஆழ்ந்து காணும்போது, ஒருவகையான தோல்வி உணர்ச்சியும் பயனற்றதன்மை உணர்ச்சியும், மனத்திலிருந்து பொங்கி எழுகின்றன; மனத்தில் வருத்தம்

தோன்றுகிறது. அத்தகைய உணர்ச்சியும் வருத்தமுமே அவற்றில் ஒலிக்கின்றன. தாகுர், தமது சிறு கதைகளை முதன் முதலில் எழுதிவந்த காலத்தில், இயற்றிய பாடல் ஒன்றில் வாழ்க்கையைப் பற்றி அவருடைய மனத்தில் உண்டான உணர்ச்சியைச் சுருக்கமாகவும் நுட்பமாகவும் இவ்வாறு வெளியிட்டிருக்கிறார் :

> அது போவதும் வருவதும்தான்; ஆற்றுப் போக்கில் மிதந்து செல்வதுதான்; அது ஒளியிலும் இருளிலும் அழுவதும் சிரிப்பதும்தான். அது வழியில் ஒரு பார்வைதான்; போகும்போது சற்றே தொடுவதுதான்; நெடும் தொலைவுக்குச் செல்லும்போதெல்லாம் துயரக் கண்ணீர் நிரம்பிய கண்களால் திரும்பிப் பார்ப்பதுதான். முன்னால் இழந்த ஆசைகளை எல்லாம் பின்னால் விட்டுவிட்டு, கானல் நீரைப் போன்ற நிறைவேறாப் புதிய ஆசைகளைக் கண்டு, அவற்றை நோக்கி விரைவதுதான்.
>
> ஆசைக்கு ஓர் அளவில்லை; ஆனால் ஆற்றலோ தகர்ந்து, தளர்ந்து போய்விட்டது; உயிரைக் கொடுத்து உழைத்தாலும், அம் முயற்சியால் கிடைக்கும் பயனோ மிகக் குறைவு. எல்லையற்ற பெருங்கடலில் தகர்ந்து போன படகில் ஏறிச் செல்வதையே அது ஒக்கும். நெஞ்சின் உள்ளே துயரம் கிடந்து வெதும்புகிறது—அதைக் கூறவோ போதிய சொற்கள் இல்லை.
>
> நெஞ்சமும் நெஞ்சமும் அரைகுறையாகப் பழகிய நிலையே அது. முடிவுபெறாத அரைகுறைச் சொற்களால் கூறப்படும் கதையே அது. நாணம், அச்சம், நடுக்கம், அரைகுறை நம்பிக்கைகள், ஆகியவற்றின் நடுவே, அரைகுறையான (ஒரு துளிக்) காதலின் தோற்றமே அது.

தாகுர் எழுதிய கதைகள் பற்பல வடிவங்களில் அமைந்தவை. காதல் நிரம்பிய நல் உலகிலிருந்து பேய் உலாவும் இருள் சூழ்ந்த உலகம் வரை, அவை பரந்து விரிந்து காண்கின்றன. இலக்கிய வகையில் தாகுரின் சிறு கதைகள் எவ்வகையிலும் குறையில்லாதவை, சிறப்புடையவை. ஆங்கில இலக்கியத்திலோ, அமெரிக்க இலக்கியத்திலோ, பிரெஞ்சு இலக்கியத்திலோ, ரஷ்ய இலக்கியத்திலோ, உள்ள கதைகளோடு அவற்றை ஒப்பிட்டால், அவை பின்னிட்டு நிற்கமாட்டா. தாகுர், தமது கடைசி நாள்வரை, கவிதைகளை எழுதிவந்ததைப் போலவே, சிறு கதைகளையும் எழுதிவந்தார்.

அவர் எழுதிய சிறு கதைகளைக் கவனமாக ஆராய்ந்தால், அவருடைய கலைப்பண்பு நாளுக்கு நாள் எவ்வாறு முன்னேற்றம் அடைந்துவந்தது என்பது தெரியவரும்.

தாகுரின் முதல் இரண்டு நாவல்களின் கதைப் பொருள் வங்காள நாட்டின் பதினேழாம் நூற்றாண்டுச் சரிதத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. **பௌடாகுராணீர் ஹாட்** (1883) என்பதில் அடங்கிய கதையின் வித்து, கோஷ் என்பவர் எழுதிய **வங்காதீப்-பராஜய்** (1869) என்னும் நூலிலிருந்து எடுக்கப் பட்டது. ஆனால் அது அந் நூலைப் போல் வரலாற்று நூலாக அல்லாமல், குடும்ப வாழ்க்கையைப் பற்றியே அதிகம் கூறிற்று. **ராஜரிஷி** (1885) என்பது சிறுவர்களுக்கான நாவல். அதில் அடங்கிய கதை திப்பெராவின் சரித்திரத்திலிருந்து எடுக்கப் பட்டது. மனிதனுடைய அறிவு காட்டும் வழிக்கும், இதயம் காட்டும் வழிக்கும், பலகாலும், முரண்பாடு ஏற்படுவது உண்டு என்பதே இந்த இரண்டு நாவல்களின் கதைகளுக்கும் அடிப்படை. முதலாவது நாவலில் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி யின் ஆதிக்கம் ஒரு சிறிது தெரிகிறது. இரண்டாவதில் அத்தகைய ஆதிக்கம் ஒன்றும் காணப்படுவதில்லை.

அதற்கு அடுத்தாற்போல் அவர் எழுதிய நாவல் சுமார் பதினைந்து ஆண்டு கழித்து எழுதப்பட்டது. **சோகேர் பாலி** (கண்ணை உறுத்தும் காட்சி, 1902) என்னும் இந்த நாவலில் தான் முதன்முதலாக, இந்திய இலக்கியத்தில், பற்பல தனி மனிதர்கள் தங்கள் தங்கள் மனங்களில் எண்ணும் எழுச்சிகள் ஒன்றோடொன்று மோதும்போது, அவற்றால் நிகழும் செயல் களும் பிரதிச் செயல்களுமாகச் சேர்ந்து, கதையின் போக்கை இயக்கி முன்னேறச் செய்கின்றன. அவற்றால் கதை முன்செல்கிறதே அன்றி, அவற்றுக்குப் புறம்பாகப் பிற நிகழ்ச்சி களால் அன்று. கதைப் பாத்திரங்களின் உளத் தடுமாற்றங்கள் எல்லாம் கடைசிவரை நன்றாகவும், உண்மை போன்றும், சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த வகையில் அந்த நாவல் நமது இலக்கியத்தில் தனித்து உயர்ந்து நிற்கிறது. கதை அமைப்பு எவ்வளவு உண்மை என்று தோன்றுகிறதோ அவ் வளவில் கதையின் முடிவு பொருத்தமாகவும் நன்றாகவும் அமையவில்லை என்று இக் காலத்தில் சில வாசகர்களுக்குத் தோன்றுகிறது. இந்தக் கருத்தை தாகுர் உணராதவரும் அல்லர். ஆனால் கதையின் முடிவை வேறு விதமாக அமைத் திருக்க முடியாது. விநோதினியின் வாழ்க்கை வேறு எவ்வித மாக முடிந்திருந்தாலும், அக் காலத்தில் மிக்க முன்னேற்றக்

கருத்துக்களைக் கொண்ட மனத்தை உடைய வாசகர்களுக்கும் கூட, அதிர்ச்சியை அளித்திருக்கும். அதுவும் நியாயமில்லை என்றே தோன்றும். அம் மாதிரியான அதிர்ச்சிகளைச் சித்திரிப்பதில் தாகுர் சிறிதும் மனம் இல்லாதவர். அவர் ஒரு நாளுமே புது முறையில் மக்களைத் திடுக்கிட்டு அருவருக்கச் செய்ய முயன்றதில்லை. அதே காலத்தில் எழுதப்பட்ட நீண்ட கதையாகிய **நஷ்ட நீட்** (இழந்த கூண்டு, 1903) என்பதில் **சோகேர் பாலியில்** தம்மால் செய்ய முடியாதிருந்ததைச் செய்து முடித்தார்.

நௌகா டுபி (உடைந்த கப்பல், 1905) என்னும் நாவல் **சோகேர்பாலியை** எழுதி முடித்த உடனேயே எழுதப்பட்டது என்று கூறலாம். தனி மனிதனின் வாழ்க்கையில் தோன்றும் பிரச்சினைகள் ஒரு குடும்ப வாழ்க்கையில் தோன்றும் பிரச்சினைகளோடு முந்திய நாவலில் சிக்கிக் கிடக்கக் காண்கிறோம். பிந்திய நாவலில், தனி மனிதனின் வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள் சமூகப் பிரச்சினைகளோடு சிக்கிக் கிடக்கக் காண்கிறோம். **சோகேர்பாலியில்** நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் இல்லை. ஆனால் **நௌகா டுபியில்** நிகழ்ச்சிகளுக்கோ ஆபத்துக்களுக்கோ குறைவில்லை. இந்த இரண்டு நாவல்களும் முதலில் **பங்க தர்சனில்** (புது வரிசை), வெளிவந்தன. அப்போது தாகுர் பத்திரிகை ஆசிரியராக இருந்து, அந்தப் புது வரிசையை வெளியிட்டு வந்தார்.

தாகுர் எழுதிய நாவல்களில் எல்லாம் மிகச் சிறந்தது **கோரா** (1910) என்பது. அதில் சமூகப் பிரச்சினைகளும், அரசாங்கப் பிரச்சினைகளும், ஒன்றோடொன்று பின்னிக் கிடக்கின்றன. சித்திரித்த கதையின் பின்னணித் திரை மிக விரிந்தது. கைதேர்ந்த முறையில் வரையப்பட்டது. ஆகவே, நவீன இந்தியாவைப் பொருளாகக் கொண்டு தோன்றிய **மஹாபாரதம்** என்று அதைப் பலர் குறிப்பிடுவதும், நினைப்பதும், சரி என்றே கூறவேண்டும். நாட்டின் வருங்காலம் சமூகத் துறையிலும், அரசியல் துறையிலும், மிகத் துணிகரமாகவும், உறுதியாகவும், காட்டப்பட்டிருக்கிறது. ஒரு பத்தாண்டுக் காலத்துக்குப் பின்னர், மகாத்மா காந்தி தொடங்கப் போகும் ஒத்துழையாமை இயக்கத்தைப் பற்றி அதில் முன்கூட்டியே தெளிவாகச் சோதிடம் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தமது நாவல் ஏதாவதொன்றில் கையாண்ட உத்தியைத் தாகுர் மீண்டும் வேறொரு நாவலில் கையாளுவதில்லை. ஆகவே **கோராவில்** அவர் கையாண்டிருக்கும் உத்தி அதற்கு முன்னர் அவர் இயற்றிய மற்ற எல்லா நாவல்களிலும் காணும் உத்திகளிலிருந்து முற்றும் வேறுபட்டுக் காண்கிறது.

சதுரங்க (நாற்ருெகுதி, அல்லது சதுரங்கம், 1916) என்னும் நூல், அதன் பெயர் குறிப்பதுபோல, நான்கு நிகழ்ச்சி களை, அதாவது ஒன்ருெடொன்று தொடர்புடைய நான்கு கதைகளைக் கூறுகிறது. அக் கதைகள் **ஸபுஜ்-பத்ர** (1915) என்னும் பத்திரிகையில், தனித்தனிக் கதைகளாக, முதலில் வெளிவந்தன. அந்த நூலின் தலைப்புப் பெயரின் மறுபொருள் அதில் அடங்கிய கதைகள் ஒன்ருெடொன்று இணைப் புடையவை என்பதையும், அவை ஒன்றி, நாவலாக அமைந்தவை என்பதையும், அதன் கதாநாயகியின் வாழ்க் கையை ஒருவர்பின் ஒருவராகக் கட்டுப்படுத்த நேர்ந்த நால்வரால் அவளுக்கு ஏற்பட்ட கதியையும், கூறுகிறது. **சதுரங்கம்** என்னும் நூல் உத்தியிலும் அமைப்பிலும் குற்ற மற்றது. ஒரு வகையாகப் பார்த்தால், வங்காளி மொழியிலே மிக அடக்கமாகவும் நேர்த்தியாகவும் அமைந்த நாவல் அதுவே என்று கூறலாம். இந்த நாவலில் காணும் பிரச்சினை வெளிப் புறத்தைச் சார்ந்தது அன்று. ஒருவனுக்கோ, அல்லது ஒருத்திக்கோ, வளர்ச்சித் துறையில் ஒரு சங்கட நிலை ஏற்பட்டு அவனே, அவளோ, மன அமைதியையும் ஆன்மிக அமைதி யையும் பெற முயலும்போது, தோன்றும் கஷ்டங்களை இது சித்திரிக்கிறது.

ஸபுஜ் பத்ரா பத்திரிகையில் **சதுரங்கம்** முடிந்ததும், அதை அடுத்து, **கரே பாய்ரே** (வீட்டிலும் வெளியிலும், 1916) என்னும் நாவல் வெளிவரத் தொடங்கிற்று. உரை நடையின் ஒரு புதிய அமைப்பையும், கதையை எழுதும் முறையில் ஒரு புதிய வடிவத்தையும், அது புகுத்திற்று. அது தோன்றிய காலம் இந் நூற்றுண்டின் முதல் பத்தாண்டு. அது வங்காள நாட்டு அறிஞர் அனைவரும் சுதேசி இயக்கத்தில் நன்கு ஈடுபட்டிருந்த காலம். அது அறிவுடை மக்கள் எல்லோரும் நாட்டின் பொருளாதாரச் சுதந்திரம், பெண் கல்வி, நல்லொழுக்கத் துறை, மதத் துறை, ஆகியவைகளில் பண்டைப் பழம் மரபுச் சுவடுகளை விட்டு நீங்குதல், சமூகக் கொடுங்கோன்மை முதலியவற்றின் கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து சுதந்திரம் பெறுதல், என்னும் பல துறைகளிலும் முன்னேற்றம் எப்படி ஏற்படப் போகிறது என்று, கவலையோடும் கருத்தோடும், இருந்த காலம். ஆண்பாலார் பெண்பாலாரின் உறவுகளைப் பற்றிய புதிய கருத்துக்கள் (உளநூல் துறை உள்பட) அப்பொழுதுதான் மேலை நாட்டிலிருந்து நமது நாட்டில் பரவத் தொடங்கின. நிகிலேச் என்னும் கதைத் தலைவன் தனது நாட்டின்மீது பற்றுள்ளவனுகவும், தன் மக்களின்மீது அன்புடையவனுகவும், தன் மனைவியின்மீது அளவிறந்த காதல் உள்ளவனுகவும்,

சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கிறான். இந்தக் காதலும், பக்தியை ஒத்த அன்பும், வேறு எந்தவிதப் புறக் கடமைக்கும், புற ஆற்றலுக்கும், உட்படாமல் இருக்கவேண்டும் என்று அவன் விரும்புகிறான். அவன் 'சுதேசி'க் கோட்பாட்டை ஆதரிப்பான். ஆனால், அயல்நாட்டுப் பொருள்கள் எல்லாவற்றையும், யாதொரு வேற்றுமையும் இன்றி, பகிஷ்காரம் செய்வதை அவன் விரும்பவில்லை. எவ்விதமான முரட்டுத்தனமும் செய்யலாகாது என்று அவன் தடுக்கிறான். தன்னுடைய மனைவி மணமுறைகளால் தன்னோடு பிணைப்புண்டிருந்த கட்டை விடுவிக்க எண்ணுகிறான். அப்படிச் செய்தால்தான், தங்களுடைய இல்லற வாழ்க்கை காரணமாக வளர்ந்து தழைத்த காதலின் உண்மைத் தன்மையையும், மெய்யான மதிப்பையும், தன் மனைவி உணரக் கூடும் என்று அவன் நினைக்கிறான். கணவன் என்ற கட்டுப்பாட்டால் அன்றி, தன் மனம் நாடுவதால் அவள் தன்னை விரும்பிக் காதலிக்கலாம் என்று எண்ணுகிறான். தன்னுடைய மனைவி, மீற ஒண்ணாத ஒரு கடமையே காரணமாக, தன்மீது அன்பு பாராட்டக் கடமைப்பட்டவளாக இருப்பது நிகிலேசனின் மனத்துக்குப் பிடிக்கவில்லை. வீட்டிலும் வெளியிலும், பழைய வாழ்க்கை முறைகளுக்கும் புதிய வாழ்க்கை முறைகளுக்கும் இடையே உள்ள வேற்றுமையைத் தாகுர் இந்த நாவலில் காட்டுகிறார். இந்தக் கதையில் மூவரின் இடையே ஒரு முக்கோணப் போட்டி நிகழ்கிறது. அந்த மூன்று முக்கியக் கதைப் பாத்திரங்களும் எழுதிவைத்த குறிப்புக்களின் மூலமாகவும், நாட்குறிப்புக்களின் மூலமாகவும், இக் கதை கூறப்படுகிறது.

ஜோகாயோக் (இணைப்புக்களும் இடைவெளிகளும், 1930) என்பது முற்று முழுக் குடும்ப வாழ்க்கைக் கதை. தலைமுறை தலைமுறையாகப் பண்பாடு பெற்றுப் பக்குவ மனம் படைத்தும், இப்போது போதிய செல்வம் இல்லாமல் திண்டாடுவதுமான, ஒரு குடும்பத்தின் இலட்சியங்களும் உணர்ச்சிகளும் ஒரு புறமும், தன்னுடைய விடா முயற்சியாலும் சுறுசுறுப்பாலும் பெருஞ்செல்வத்தைத் திரட்டிய சாமானிய மனிதனுடைய பண்பாடற்ற மனநிலையும் மிருகத் தன்மை வாய்ந்த பேராசையும் மறுபுறமுமாக, இருக்க, இதில் ஒரு முரண்பாடு ஏற்படுகிறது. இந்த நாவலில் ஒரு குடும்பத்தின் மூன்று தலைமுறைகளைச் சேர்ந்தவர்களின் வாழ்க்கையைக் கூறவேண்டும் என்று தாகுர் திட்டமிட்டார். **ஜோகாயோக்** என்பது **விசித்ரா** என்னும் பத்திரிகையில் **தின் புருஷ்** (மூன்று தலைமுறைகள்) என்னும் தலைப்பில் முதலில் வெளிவந்தது.

நமது துரதிருஷ்டவசமாக, முதல் தலைமுறைக்கு மேல் அவர் கதையைக் கூறவில்லை.

சேஷேர் கவிதா (முடிவுக் கவிதை, 1923) என்பது 1928ல் பங்களூரில் எழுதப்பட்டது. கதை சொல்லுவதில் ஒரு புதிய உத்தியை அவர் அதில் கையாளுகிறார். உரைநடையும், கவிதையும், அதில் கலந்து வருகின்றன. **சம்பூ** என்னும் காவிய வகையை அது ஒரு மாதிரியாக ஒத்திருக்கிறது என்று கூறலாம். **சேஷேர் கவிதா** என்பது கவிதையை மிக நெருங்கிய கற்பனைக் கதை. ஆகவே, அதில் வரும் கதைப் பாத்திரங்களில் பண்புகள் அவ்வளவு தெளிவாக அமையவில்லை. அது ஒரு காதல் கதை. இனி காதல் கதையை ஒருவரும் எழுதலாகாது என்பதுபோல் அது அமைந்திருக்கிறது. அதன் கதைப் பொருள் இந்தக் காலத்தைச் சேர்ந்தது. அதாவது, நாம் இப்பொழுது 'நவீன காலம்' என்று கூறி நினைத்துவரும் பொருளில். காதல் என்பது, அடிப்படையில், ஒருவரோடொருவர் ஐக்கியமாக வேண்டிய தேவையே இல்லாதது என்று அவர் காட்டியிருக்கிறார். அக் காலத்து எழுத்தாளர்கள் சிலர்—இளம்பிராயத்தினராயும் இலக்கிய விமர்சகர்களாயும் உள்ள சிலர்—அவருடைய கவிதை அக்காலத்துக்கு ஏற்றது அன்று என்று குறை கூறினார்கள். அவர்களுக்கு இது சரியான விடை என்று கூறலாம். அவரைக் குறை கூறிய அந்த விமர்சகர்களின் மனத்தை **சேஷேர் கவிதா** கவர்ந்தது. தாகுரைப் பற்றி அவர்கள் கொண்டிருந்த எண்ணங்களை அவர்கள் அதன் பிறகு மாற்றிக்கொண்டார்கள் என்பது அவர்கள் பின்னர் எழுதியவற்றால் தெரிகிறது.

துய் போன் (இரு சகோதரிகள், 1933) **மாலஞ்ச** (பூக்காரர் தோட்டம், 1934) என்பவை இரண்டையும் நீண்ட கதைகள் என்று சொல்லலாமே தவிர, நாவல்கள் என்று கூறலாகாது. அவற்றில் அடங்கிய கதைப் பொருள் **சேஷேர் கவிதா** என்பதின் கதையை ஓரளவு ஒத்திருக்கிறது. அதாவது, ஒரு மனிதனுக்குப் பெண்ணின் மீதுள்ள காதல் இரண்டு தோற்றங்களைப் பெறலாம்: அவன், ஒரே சமயத்தில், மனைவி என்னும் காரணத்தால், ஒருத்தியின்மீது காதல் கொண்டும், காதலன் என்னும் முறையில் மற்றொருத்தியின் மீது காதல் உள்ளவனாகவும், இருக்கலாம். இந்த இரண்டு வகையான காதல்களுக்கும் அடிப்படையான இயற்கையில் யாதொரு முரண்பாடும் இல்லை. ஆயினும், இதனால் வேற்றுமை ஏற்படாது என்று சொல்ல முடியாது. **சேஷேர் கவிதா** என்பதில் வேற்றுமையோ, முரண்பாடோ இல்லை. **துய்போன்** என்பதில் அவை தோன்றுகின்றன; எனினும், பின்னர்

மறைந்து, இணக்கமாக முடிகின்றன. மாலஞ்சாவில் பெண்ணின் மனத்தில் முரண்பாடு ஏற்படுகிறது; ஆணின் மனத்தில் அவ் உணர்ச்சி இல்லவே இல்லை.

சார் அத்யாய் (நான்கு அத்தியாங்கள், 1934) என்பது இலங்கையில் எழுதப்பட்டது. அது ஒரு நாவல் என்பதில் சந்தேகம் இல்லை. ஆனால் நீளத்தை மட்டும் கவனித்தால், அதை ஒரு நீண்ட கதை என்றே கூறவேண்டும். ஒத்துழையாமை இயக்கம் காரணமாக, வங்காள மாநிலத்தில் தோன்றிய புரட்சிச் செயல்களின் உண்மைக் காரணங்களையும் விளைவுகளையும் சீர்தூக்கி மதிப்பிட அவர் இதில் முயன்றிருக்கிறார். தேசபக்தி காரணமாகவோ, அல்லது மக்களினத்தின்மீது அன்புகொண்ட காரணமாகவோ, ஒருவன்சில இலட்சியங்களை மேற்கொள்ளலாம். ஆயினும், இலட்சியங்கள் எத்துணை உயர்ந்தவையாக இருந்தபோதிலும், அவை அவனது இயற்கை ஆளுமைக்கு மாறுபட்டவையாகவோ, அல்லது அவனுடைய மனச்சாட்சி காட்டும் வழியை விட்டு விலகியவையாகவோ, அல்லது அவன் கொண்டுள்ள உயர்ந்த அறநெறி உணர்ச்சிகளுக்கு விரோதமாகவோ, இருக்குமானால், அவற்றைப் பின்பற்றுவது அவனுடைய கடமை ஆகவே ஆகாது, என்று தாகுர் கூறுகிறார். சுதந்திர இயக்கத்தின்மீது தாகுருக்கு இருந்த நல்லெண்ணமும் அபிமானமும், தங்களுடைய உயிரையும்இன்பவாழ்க்கையையும் பெரிதாக மதியாமல்,தங்களுடைய நாட்டின் பொருட்டு முயன்றுவந்த ஆணும் பெண்ணுமான இளைஞர்களின்மீது அவருக்கிருந்த மதிப்பும் அன்பும், அவர் இயற்றிய இந்தக் கடைசி நாவலில் செவ்விய சொற்களில் அழகாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அதே சமயத்தில், அவருடைய கூரிய உள்ளறிவாலும், நெடுந் தூரம் காணவல்ல காட்சித் திறனாலும், இரத்தத்தைப் பெருகவிடும் புரட்சியின் உள்ளே மறைந்து கிடக்கும் ஆபத்துக்களை எல்லாம் அவர் நன்கு தெரிந்துகொண் டிருக்கிறார் என்பதும் தெளிவு. புரட்சி இயக்கத்தைத் தாகுர் அலசி ஆராய்ந்து மதிப்பிட்டுக் கூறியது உண்மையான மதிப்புத்தான் என்பது அந்த நாவல் முதன் முதலில் வெளிவந்தபோது ஜனசமுதாயம் அதை அன்போடு ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை என்பதிலிருந்து நமக்கு மறைமுகமாகத் தெரிகிறது.

புரட்சி இயக்கத்தின் தொடக்கத்தில், அதன் முன்னணியில் இருந்த தலைவருள் ஒருவரான பிரும்ம பாந்தவ் உபாத்யாய் என்பவரைத் தாகுர் ஒரு முறை நேரில் சந்தித்ததைப் பற்றி, போகிற போக்கில், அதன் முன்னுரையில் கூறியிருக்கிறார். சாந்தி நிகேதன் பள்ளிக்கூடம் முதன்முதலில் தொடங்

கப்பட்ட போது (1901), அவர் தாகுரின் முக்கியத் துணைவர்களுள் ஒருவராக இருந்தார். அந்த முன்னுரையைச் சிலர் ஆட்சேபித்தார்கள். அவர்கள் கூறிய காரணம் எதுவும் நியாயமாக ஒப்புக்கொள்ளக் கூடியதன்று. ஆயினும், ஜனசமுதாயத்தின் அபிப்பிராயத்தைப் பெரிதாக எண்ணித் தலைவணங்கிய தாகுர் அந்த முன்னுரையைப் பின்னர் வெளியிடவில்லை.

கட்டுரை ஆசிரியர் என்ற முறையில், தொடக்கம் முதலே தாகுர் புகழ் பெற்றிருந்தார். ஆனால், கவிதைகளை எழுதியதால் அவர் பெற்ற பெரும் புகழின் பேரொளியில் அவர் சிறந்த உரைநடையையும் எழுதுவதில் வல்லுநர் என்னும் புகழ் நெடுங்காலம் வெளித்தோன்றுமல் மறைந்து கிடந்தது. கவிதைகளை எழுதும் துறையில் காட்டிலும், உரைநடையை எழுதும் துறையில் முன்னமேயே தாகுர் முதிர்ச்சியும் பக்குவமும் பெற்றுவிட்டார். அவர் 1876ல் எழுதிய விமர்சனக் கட்டுரை (ஆய்வு) ஒரு புது வழியை வகுத்து, புது முறையாக எழுதப்பட்டது. அந்தக் காலத்தில் இளையவராகவோ முதியவராகவோ உள்ள வேறு எந்த எழுத்தாளரும் அத்தகைய கட்டுரையை எழுதக்கூடும் என்று எதிர்பார்க்க முடியாது. அந்தக் காலம் முதற்கொண்டே தாகுர் பற்பல விஷயங்களைப் பற்றி, நிறுத்தாமல், எழுதி வந்தார். அந்தக் கட்டுரைகள் இலக்கியங்களைப் பாராட்டியும் குறைகூறியும் வந்தன. சமூகப் பிரச்சினைகளையும், அரசியல் சிக்கல்களையும், மதத்தையும், தத்துவத்தையும், இசையையும், இலக்கணத்தையும், சுயசரிதையையும், சாதுரியமான ஆசியத்தையும், நகைச்சுவையையும், அவை தழுவியிருந்தன. தாகுர் எழுதிய உரை நடையில் கடிதங்கள் என்பவை மற்றொரு முக்கியமான வகையைச் சேர்ந்தவை.

தாகுரின் கட்டுரைகள் எந்த விஷயத்தைப் பற்றி எழுதப்பட்டவையாக இருந்தபோதிலும், அவற்றில் அலசி ஆராய்ந்து குறைகூறும் பண்பைக் காட்டிலும், புதிய படைப்பும் கலையுமே அதிகம் காணப்படுகின்றன. காளிதாஸரின் கவிதையையும் நாடகத்தையும் பற்றியும், பாணர் எழுதிய காதம்பரியைப் பற்றியும், அவர் எழுதிய கட்டுரைகள் அதுவரை அந்த நூல்களில் வேறு எவரும் கண்டிராத அழகையும் ஆழத்தையும் புதிதாக வெளியிடுகின்றன. இந்தியத் தாயின் உண்மை நெஞ்சை, ஆதிக்காலம் முதல் கடைசி வரை, விளக்குவதில் அவர் நிகரற்றவர். உபநிஷதங்களை எழுதிய ரிஷிகளை அவர் எவ்வளவு நன்றாகவும் ஆழ்ந்தும் உணர்ந்திருந்தாரோ, அத்துணை நன்றாக அவர் காசியைச் சார்ந்த கபீரையும்,

குஷ்டியாவைச் சேர்ந்த லாலன் பக்கிரியையும், உணர்ந்தும் பாராட்டியும் வந்தார். இடைக் காலத்திலும் இக்காலத்திலும், நமது நாட்டில் வெளியிடப்பட்டு வந்த மறைஞானக் கவிதையைப் பற்றி நாகரிக மக்கள் அறியுமாறு முதன்முதலில் வெளியிட்ட வர் அவரே. அமர்ந்த அழகும், அகில உலக உண்மையும், எதிலாகிலும் இருந்தால், அது அவருடைய கண்ணில் படாமல் போகாது. வங்காள நாட்டிலுள்ள குழந்தைப் பாடல்களையும் தாலாட்டுப் பாடல்களையும் பற்றித் தாகுர் தலைசிறந்த கட்டுரைகளை எழுதும்வரை, ஒருவரும் அவைகளைப் பற்றிச் சிறிதும் சிந்தித்ததில்லை. நமது நாட்டில் சிறுவர் பாடல்களை முதன்முதலாகத் தொகுத்தவர் அவரே. இக்கால இலக்கியத்தைப் பற்றி விமர்சனம் செய்யும் ஆராய்ச்சிகளிலும் தாகுர் தலைசிறந்தவர். அவர் இயற்றிய **பஞ்சபூத்** (ஐந்து பூதங்கள், 1897) என்பது இலக்கியத் துறையையும், அழகுத் துறையையும், அலசி ஆராயும் அருமையான நூல். சிறந்த கவிதையைப் போலவும், கதையைப் போலவும். அது மிக்க சுவை உடையது. தாகுருக்கு வங்காளி மொழியின் இலக்கணத்தின் மீதும் அதிகக் கருத்து இருந்தது. **சப்த-தத்வ** (சொற்களின் இலக்கணம், 1909) என்னும் நூலில் இக்கால வங்காள மொழியின் ஒலி-இயலில் சில அடிப்படை விஷயங்களை அவர் கண்டு பிடித்துக் கூறியிருக்கிருர். **பங்ளா பாஷா பரிசய்** (வங்காளி மொழியின் வழிகாட்டி நூல், 1939) என்னும் நூலில், சிந்தனை நிரம்பிய சில கருத்துக்களை வங்காளி இலக்கண ஆசிரியர்களுக்கு அவர் கூறுகிருர்.

பண்டைக்கால இந்திய சரிதத்தைப் பிறருக்கு விளக்குவதில் தாகுர் மிகச் சிறந்தவர். பண்டைக் காலத்தின் மீது அவருக்கு மிக்க கருத்து இருந்தது. ஆகையால், அவர் புத்த நூல்களை மூலமொழியிலேயே கற்ருர். இவ்வாறு அவர் கற்றது, கவிதைத் துறையிலும் நாடகத் துறையிலும் மட்டுமன்றி, கட்டுரைத் துறையிலும் அவருக்கு மிக்க பயன் உள்ளதாக இருந்தது. **பாரத் வர்ஷேர் இதிஹாஸேர் தாரா** (இந்திய நாட்டுச் சரித்திரத்தின் போக்கு, 1911) என்னும் நூல், ஆரியர்கள் குடியேறிய பண்டைக் காலம் முதற்கொண்டு, நமது நாட்டின் சரிதத்தில் காணப்பட்ட அடிப்படையான போக்குக்களை எல்லாம் நமக்கு நன்ருக விளக்கிக் காட்டுகிறது. அதைச் சரித்திரக் கட்டுரை என்று சொல்லுவது அத்துணை பொருத்தமாக இல்லை என்று குறை கூறலாம். ஆனல், அவ்வகைக் கட்டுரையைக் காட்டிலும் அது மேலானது, சிறப்புடையது.

மத விஷயங்களைப் பற்றித் தாகுர் எழுதிய கட்டுரைகளும், அவர் வாரம் தோறும் சாந்தி நிகேதனத்தில் செய்து

வந்த அறிவுரை கூறும் உபந்நியாசங்களும், இலக்கியம் என்ற முறையில் பார்த்தாலும், மிக்க மதிப்புள்ளவை. அவற்றின் கம்பீரமான தொனியும், ஆழ்ந்த கருத்தும், அக்கறையும், அவற்றை உலகத்தார் அனைவராலும் ஒப்புக்கொள்ளத் தக்கவையாக ஆக்கியிருக்கின்றன.

அவர் வெளியிட்ட சில அரசியல் கட்டுரைகளில், முக்கியமாக **ஸ்வதேசீ ஸமாஜ்** (சுதேசச் சங்கம், 1904) என்னும் நூலிலும், பாட்னுவில் 1906ல் நிகழ்ந்த மகாநாட்டில் அவர் தலைவராக இருந்து நிகழ்த்திய பேருரையிலும், நமது நாட்டிலுள்ள கிராமங்களைச் சீர்பெற அமைப்பதற்கு ஒரு திட்டம் வகுத்துக் கூறினார். இக்காலத்து அரசாங்கம் வகுத்துள்ள முறையைக் காட்டிலும் அது மிகவும் சிறந்தது, முற்போக்கு உடையது.

தாகுர் பயணத்தைப் பற்றி முதன் முதலாக எழுதிய நூல் **யூரோப் ப்ரவாஸிர் பத்ரா** (ஐரோப்பாவுக்குப் பயணம் செய்தவன் எழுதிய கடிதங்கள், 1881) என்பது. நமது நாட்டிலுள்ள தமது உறவினர்களுக்கும் நண்பர்களுக்கும், சாதாரணப் பேச்சு முறையில், எழுதிய கடிதங்கள் என்னும் வடிவத்தில் அது அமைந்திருக்கிறது. அதற்குப் பிறகு, அவர் மிக விரிவாக, இந்தியாவிலும் அயல் நாடுகளிலும் பயணம் செய்வதைப் பற்றி, ஆறு நூல்களையும், ஒன்றாகத் தொகுக்கப்படாப் பல கட்டுரைகளையும், வெளியிட்டிருக்கிறார்.

ஜீவன்ஸ்ம்ருதி (1912) என்பது அவருக்கு நினைவு தொடங்கிய சிறு பிராயம் முதல், **கடி ஓ கமஸ்** என்னும் நூலை அவர் வெளியிட்ட காலம் வரை, உள்ள வாழ்க்கையின் சுய சரிதையாக உள்ளது. இந்த நூலில் தாகுரின் வசன நடை இலகுவாகவும், மென்மையாகவும், நெளிந்து கொடுக்கிறது; படிக்கும்போது மனத்தை முற்றும் கவர்கிறது; தம்மையே முற்றும் அலசி ஆராயும்போதும், தம்மையே மதிப்பிடும் போதும், தாகுர் காட்டியுள்ள திறமை மிக்கது, கூர்மையானது, பற்றற்றது. **சேலேபேலா** (சிறுபிராய நாட்கள், 1940) என்பது சிறுவர்க்காகவே எழுதப்பட்டது. ஆயினும், பெரியோர்களுக்கும் அது படிக்க நன்றாக இருக்கிறது. **கஸ்பஸல்ப** (வெட்டிப் பேச்சு, 1941) என்பதும் சிறுவர்க்காக எழுதப்பட்டது; அவருடைய சிறு வயதில், குழந்தைப் பருவத்திலும் அவர் சிறுவனாயிருந்தபோதும், நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகளை அது அடிப்படையாகக் கொண்டது.

இரவிந்திர நாத தாகுரின் பேனா கடிதம் எழுதுவதை வங்காளி மொழியில் ஓர் இலக்கியக் கலைத்துறையாக உயர்த்தி விட்டது. அவருடைய நெடுங்கால வாழ்க்கை முழுதும் அவர்

கணக்கற்ற கடிதங்களை எழுதியிருக்கிறார். அவை இலக்கிய அழகு நிரம்பியவை; சிந்தனைப் பொருள் மிக்கவை. தாகுர் எழுதிய சில கடிதங்கள் பல புத்தகங்களாக வெளிவந்திருக்கின்றன. ஆயினும். பெரும் பகுதி இன்னும் திரட்டிச் சேர்க்கப்பட்டு வெளியிடப்படவில்லை. சின்னபத்ரா (கிழித்தெறிந்த கடிதங்கள்) என்பவை நண்பர்களுக்கும். உறவினர்களுக்கும் அவர் எழுதிய கடிதங்களிலிருந்து சில சில பகுதிகளை மட்டும் கொண்டவை. அவர் அவ்வக் காலங்களில் எழுதிவந்த கவிதைகள், சிறு கதைகள் முதலியவற்றில் சிலவற்றை நாம் இன்னும் நன்ருகப் புரிந்துகொள்வதற்குச் சின்னபத்ரா என்பது ஓர் இன்றியமையாத் துணைக் கருவி.

தாகுரின் படைப்புக் கலையில் கடைசி வகை, அல்லது துறை, ஓவியத் துறை. சித்திரம் வரைவதிலோ, ஓவியங்களுக்கு வர்ணம் தீட்டுவதிலோ, முன்னதாக அவருக்கு எவ்வித மான பழக்கமோ, பயிற்சியோ, கிடையாது. அறுபது ஆண்டு முடிந்த பின், அதை அடுத்த சில ஆண்டுகளில், திடீரென்று ஒரு புதுவகை ஓவியக் கலைஞராக அவர் வெளிப்பட்டார். அவர் இயற்றிய பாடல்களை முதன்முதலில் எழுதிவரும்போது குறுக்கும் நெடுக்குமாக அவர் கிறுக்கிய கீறல்களிலிருந்து அது தொடங்கிற்று. வெறுமனே கிறுக்கிய இக் கோடுகள், தம்மை அறியாமலே, அவற்றை வெளியிடும்படி தூண்டின என்று தாகுர், நண்பர் ஒருவருக்கு எழுதினுர். கலைத் துறையில் அவருக்கிருந்த உணர்ச்சிகள் வேறு, இலக்கியத் துறையில் அவருக்கு இருந்த மன எழுச்சியும், ஊக்கமும், முற்றும் வேறு. பிந்தியவற்றில், கருத்து முதலில் வெளிப்பட்டது. பிறகு, அது சொல் வடிவமாக உருப் பெற்று வெளிவந்தது. முந்தியதிலோ, கோடுகள் முதலில் வெளிவந்தன. அவற்றின் வடிவம் வளர வளர, கருத்தும் உருப் பெற்றது. அவருடைய இலக்கியக் கலையின் வேர்களைக் காட்டிலும் ஓவியக் கலையின் வேர்கள் ஆழப் பதிந்துள்ளன. இடைமனத்தில் (நனவடியின்) அடிவரை அவை எட்டுகின்றன. ஒருவகையாகப் பார்த்தால், இலக்கியத் துறைச் சிந்தனைகளை அவை பூர்த்தி செய்து, நிரப்பும் தன்மை வாய்ந்தவை. அவை கோரமானவை, இருள் நிரம்பி விசனம் மிக்கவை, உணர ஒண்ணுத மர்மம் உடையவை. இத்தன்மைகள் அவருடைய சித்திரங்களிலும் ஓவியங்களிலும் வெளிப்படுகின்றன; அவருடைய கவிதைகளில் அவை தோன்றுவதே இல்லை. இவ்வாறெல்லாம் இருப்பதால், உலகம் அறிந்த பெருமக்கள் அனைவரினும் மேம்பட்டு, பல துறைகளும் நிரம்பப் பெற்ற பூரண மனிதர் என்று தாகுரைச் சொல்லலாமோ என்று தோன்றுகிறது.

23.

இருபதாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கம்

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் கடைசி ஆண்டுகளில், மதத் துறையிலும் பண்பாட்டுத் துறையிலும் பழங்காலப் பழக்க ஒழுக்கங்களின் பண்புகள் சில மீண்டும் கிளைத்து எழுந்தன. அறிவியல் துறையிலும், இலக்கியத் துறையிலும், ஏற்பட்டு வந்த முன்னேற்றத்துக்கு இந்த நிகழ்ச்சி பெருந் தடையையும் ஆபத்தையும் உண்டாக்கும் போல் தோன்றிற்று. இதற்கு எதிரிடையாக, இரவீந்திர நாத தாகுர் கிட்டத்தட்ட ஒன்றியாகவே, போராடிவந்தார். முதற்படியில் அவருக்கு வெற்றி கிடைத்தது. அவருக்கு எதிரிடையாக இருந்தவர்களும், அவருக்குச் சமமான மதிப்புடையவர்களுமான, பெரியவர்கள் வாயடைத்துப் போனுர்கள். ஆனுல், பிற்போக்கான சில்லறை ஆட்களை அவ்வளவு எளிதாக அடக்கவோ, நீக்கவோ, முடியவில்லை. மேலும், அவர்களுடைய கருத்துக்களை வெளிப்பட, உரக்கக் கூற, **வங்கவாசி** என்னும் வாரப் பத்திரிகையின் துணையும் இருந்தது. அதைத் தவிர, யோகேந்திர சந்திர பஸு, இந்திரநாத பானர்ஜி, காளி ப்ரசன்ன காவிய விசாரத், ஆகியோர், அவர்களின் முன்னணியில் நின்று, அவர்களை ஊக்கி ஏவிவந்தார்கள். சமூகத்தில் முன்னேற்றம் பெற்றுள்ள ப்ராம்மோ மதத்தினரின் கருத்தையும், முன்கூட்டியே பட்சபாதமாக யாதொரு கருத்தையும் கொள்ளாத கற்றறி மக்களின் பொதுக் கருத்தையும், **ஸஞ்ஜீவினி** என்னும் பத்திரிகை வெளியிட்டுவந்தது. உண்மைதான். ஆனுல், கிருஷ்ண குமார் மித்திரர் ஆசிரியராக இருந்து நடத்திவந்த **ஸஞ்ஜீவினி** பத்திரிகை, மதத் துறையிலும், பண்பாட்டுத் துறையிலும், கொண்டிருந்த அக்கறையைவிட, அரசியல் துறையில்தான் அதிக அக்கறைகொண்டிருந்தது. ஆதலால், பலவிஷயங்களின் மீதும் கருத்துடைய வாரப் பத்திரிகை ஒன்று இருப்பது அவசியம் என்று தாகுரின் குடும்பத்தினருக்கும், அவர்களுடைய நண்பர்களுக்கும், தோன்றிற்று. அதன் விளைவாக, 1891ல், **ஹிதவாதி** என்னும் பத்திரிகை தொடங்கப்பட்டது. பாரவி என்னும் கவி கூறியதிலிருந்து எடுத்த **ஹிதம் மனேஹாரி ச துர்லபம் வசஹ** (நன்மை பயப்பதும், இனிமை பயப்பதுமான, சொல் அரிதினும் அரிது) என்னும் செய்யுள்-அடியை அந்தப் பத்திரிகைக்கு உரிய விருது-வாக்கியமாக த்விஜேந்திர நாத தாகுர் தேர்ந்தெடுத்தார். அந்தப் பத்திரிகையின் இலக்கியப் பகுதி இரவீந்திர நாதரிடம் ஒப்பிக்கப்பட்டது.

தம்முடைய வாசகர்களை மகிழ்விப்பதற்காக அவர் சிறு கதைகளை எழுதத் தொடங்கினார். அந்தப் பத்திரிகையின் முதல் சில இதழ்களில் அவ்வாறு ஆறு கதைகள் வெளிவந்தன. அந்தப் பத்திரிகையை நடத்துவதில் அதிக நஷ்டம் ஏற்பட்டது. ஆகவே, அதைத் தொடங்கி வைத்தவர்கள், அதை ஒரு புதிய நிர்வாகத்தினரிடம் ஒப்பித்தார்கள். இரவீந்திர நாதருக்கு அதோடு இருந்த தொடர்பு விரைவில் விட்டுப் போயிற்று.

ஆனால், அப்படித் தோன்றிய அந்தப் புதுக் கிளர்ச்சி தளர்ச்சியுறாமல் நிலைபெற்று நின்றது. இந்தச் சமயத்தில்தான், இலக்கியத் துறையில் புதுமை மனம் பெற்றவர்கள் ஈடுபட வேண்டும் என்றும், நமது வாழ்க்கைக்கும் இலக்கியத்துக்கும் இடையே மேன்மேலும் விரிவாக ஏற்பட்டுவரும் பிளவைக் குறுக்க அவர்கள் முயலவேண்டும் என்றும், தாகுர் எண்ணினார். அவ்வாறு செய்தால், வாழ்க்கையிலே, சுதந்திரம் உடையதும், முன்னேற்றம் உள்ளதுமான, சிந்தனையை மேற்கொள்ளுபவர்கள் தோன்றுவார்கள் என்றும், இலக்கியத் துறையிலே புதுப்புதுப் படிகளை அவர்கள் அமைப்பார்கள் என்றும், அவர் நம்பினார். இந்த நோக்கு நிறைவேறும் பொருட்டு, தாகுர் **ஸாதனா** என்னும் மாதப் பத்திரிகையைத் தொடங்கினார் (1891). அந்த ஆண்டில் பி. ஏ. பட்டம் பெற்ற தமது இளைய மருமகனான ஸுரேந்திர நாத தாகுரைப் பெயருக்கு அப் பத்திரிகையின் ஆசிரியராக அமர்த்தினார். ஆனால் பத்திரிகை ஆசிரியரின் வேலை முழுவதையும் அவரே பொறுப்பாக ஏற்று நடத்திவந்தார். சிற்சில வேளைகளில், ஓர் இதழில் வெளிவந்த கட்டுரைகள் அனைத்தையும் அவரே எழுதியதும் உண்டு. **ஸாதனா** நான்கு ஆண்டுக் காலம் நடந்து வந்தது. கடைசி ஆண்டில் தாகுரின் பெயர் பத்திரிகை-ஆசிரியர் என்பதாக வெளியிடப்பட்டது. **ஸாதனாவின்** விருது-வாக்கியம், அதன் இலட்சியத்தை நன்கு எடுத்துக் கூறுகிறது.

முன்னாலே போ, முன்னாலே போ, தம்பி!
பின்னிடைந்து நிற்பதாலும், ஓரிடத்தில் தங்குவதாலும்,
யாதொரு பயனும் இல்லை. இறந்தவரை உயிர்வாழச்
செய்து என்ன பயன், தம்பி?
முன்னாலே போ, முன்னாலே போ, தம்பி!

தாம் செய்ய முயன்றுவந்த காரியத்தில் இருவகையான துணையைத் தாகுர் நாடினார். அவருடைய நன்மதிப்பைப் பெற்றிருந்த சில நண்பர்கள் அதுவரை ஒன்றும் எழுதிய தில்லை; ஆனால், அவர்கள் எல்லோரும் சொந்தமாகச் சிந்தனை

செய்யும் திறமை உடையவர்கள். மேலும், அவர்கள் ஐரோப்பிய இலக்கியத்தை நன்கு கற்றவர்கள். ஆகையால், நவீன-கால எழுத்தாசிரியருக்கு இருக்க வேண்டிய திறமைகளும் பக்குவமும் அவர்களுக்கு இருந்தன. அவர்கள் அனைவரையும் எழுதும்படி அவர் வேண்டிக்கொண்டார். அவ்வாறு அவர் அழைத்தவர்கள் மூவர். அக்காலத்தில் பாரிஸ்டராகி, தொழில் புரிந்துவந்த ஆசுதோஷ் சௌதுரி என்பவர் ஒருவர். (பின்னர், இவர் கல்கத்தா உயர்நீதி மன்றத்தின் நீதிபதி ஆனார்). இந்திய சிவில் உத்தியோகத்தில் இருந்த யோகேந்திர நாத் பலித் என்பவர் மற்றொருவர். ப்ரமதநாத் சௌதுரி என்பவர் மூன்றுமவர். (இவர் ஆசுதோஷின் இளைய சகோதரர். (பின்னர் இவர் பிரமத சௌதுரி என்று வழங்கப்பட்டார்). பிற்காலத்தில், இவரும் ஒரு பாரிஸ்டராகத் தொழில் புரிந்து வந்தார். தாகுரின் மருகி ஒருத்தியை ஆசுதோஷ் மணம் புரிந்திருந்தார், அவரது தம்பியும் அவ்வாறே செய்தார். தாகுர் லண்டனில் உள்ள பல்கலைக் கழகக் கல்லூரியில் படித்துவந்த போது, சிலகாலம், பலித்தும் அவரோடு கூடப் படித்துவந்த மாணவர். சில ஆங்கிலக் கவிகளைப் பற்றி, **பாரதி** என்னும் பத்திரிகையில், ஆசுதோஷ் சில நல்ல கட்டுரைகளை எழுதியிருந்தார். அப்போது அவர் உயர்நீதி மன்றத்தின் வக்கீல் துறையில் முன்னேறிவந்த காலம். ஆகையால், வக்கீல் தொழில் நடத்துவதைக் கைவிட்டு வர அவருக்கு மனமில்லை. அவர் தம்பியான சௌதுரி, சற்று அச்சத்தோடு, அத்துறையில் இறங்கினார். அவர் பாரிஸ்டர் தொழிலுக்குப் படிக்கும் பொருட்டு, விரைவிலேயே இங்கிலாந்துக்குச் செல்ல வேண்டியிருந்ததால், அவர் அந்தப் பத்திரிகைக்கு இரண்டொரு கட்டுரைகளை மட்டுமே எழுத முடிந்தது. ஆகவே, பலித் ஒருவரையே தாகுர் முழுதும் நம்பவேண்டியதாயிற்று. அந்தக் காலத்தில் பலித் ஆங்கிலக் கவிதைகளை எழுதிக் கொண்டிருந்தார். அதில் ஒன்றைத் தாகுர் வங்காளி மொழியில் மொழி-பெயர்த்தார். அவர் இயற்றிய **மானஸீ** என்னும் நூலில் இந்த மொழிபெயர்ப்பு, சேர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. பலித் வங்காளி மொழியிலும் கவிதையை எழுத முயன்றார். ஆனால் **ஸாதனாவிலும், பாரதியிலும்,** வெளிவந்த மிகச் சில கவிதைகளைத் தவிர, வேறு ஒன்றையும் பற்றி மற்றவர்களுக்கு ஒன்றுமே தெரியாது. தாமும் ஓர் எழுத்தாளராக ஆகவேண்டும் என்ற ஆசை பலித்துக்குக் கொஞ்சம் கூட இல்லை. இலக்கியத்தைப் பற்றி, கடிதங்களின் மூலமாக, ஆராய்ச்சிகளையும் விவாதங்களையும் நடத்துவதே அவருக்குப் பிடித்திருந்தது. இந்த மனநிலையைப் பற்றி அவரும் தாகுரும்

ஒருவருக்கு ஒருவர் எழுதி, தம்முடைய கருத்துக்களை வெளியிட்டார்கள். மொத்தத்தில், தாகுர் பலித்தின் கருத்தை ஒப்புக்கொண்டார். ஆகவே, ஸாதனா பத்திரிகையின் முதல் இதழ் வெளிவர இருந்தபோது, பலித்துக்குத் தாகுர் பின் வருமாறு எழுதினார்.

> எழுதுவதைப் பற்றி நீ வெளியிட்டிருக்கும் கருத்துக்கள் மிகவும் மேலானவை. மாதப் பத்திரிகையின் பொருட்டு எழுதுவதைக் காட்டிலும் நண்பர்களுக்குக் கடிதம் எழுதுவது மிகவும் எளிது. ஏனென்றால், நமது பெரும்பான்மைச் சிந்தனைகளும், காட்டில் திரியும் மான்களைப் போல், தாம் பழகி அறியாதவர்களைக் கண்டால், நெடுந் தொலைவில் ஓடிவிடுகின்றன. இதற்கு எதிரிடையாக, நாம் வழங்கிப் பழகிய எண்ணங்கள், வீட்டில் வளர்த்துப் பழகிய மான்களைப் போல, அத்துணை இயற்கையான கானக எழிலை உடையவையாக இருப்பதில்லை.
>
> பொறுக்கி எடுத்த ஏதாவதொரு விஷயத்தைக் குறித்து, முறையாகவோ, முழுதுமோ, விவாதித்து எழுத வேண்டும் என்பதில்லை. நாம் ஒரு முடிவுக்கு வர வேண்டும் என்பது கூட இல்லை. இருவருடைய மனங்கள் ஒன்றின்மீது ஒன்று தாக்குவதால், வெவ்வேறு வகையான அலைகளை—பற்பல நிறங்களை வீசுபவையாய், ஒளியும் நிழலும் உடையவையாய்த் திகழும் அலைகளை—வீசிச் செல்லும் சிந்தனைப் பெருக்கைக் கிளர்ந்தெழச் செய்தால் அதுவே போதும். ஆனால், இலக்கியத் துறையிலோ இவ் வகையான வாய்ப்புக் கிடைப்பதே இல்லை. ஒவ்வொருவரும் உறுதியான, முடிவான, ஒவ்வோர் பகுதியிலும் அழகு காண்பவையான, கருத்துக்களை வெளியிட முயலுகிறார்கள். இக் காரணத்தால், நமது பெரும்பான்மை மாதப் பத்திரிகைகளும் இறந்தொழிந்த கருத்துக்கள் நிரம்பிக் காண்கின்றன என்றே சொல்லலாம்.
>
> மக்களின் வாழ்க்கையோடு ஒட்டி, நன்கு கலந்து காணும் உண்மையே நன்று; அதுவே சிறந்தது.
>
> உலக மக்கள் நாம் வெளியிடும் உண்மையைக் கண்ட உடனேயே, 'நாம் நமது மனத்தில் தனியாக நினைத்திருந்தது அல்லவோ இது? அதுதானே இப்படி

ஒரு தெளிந்த வடிவில் இங்கே கூறப்பட்டிருக்கிறது?" என்று எண்ணக்கூடிய முறையில் அவ் உண்மையை நாம் வெளியிட வேண்டும். நமது விருப்பு வெறுப்புக் களும், நமது ஐயம் தெளிவுகளும், நமது பழங்கால நிகழ்ச்சிகளும், இப்போதைய நிகழ்ச்சிகளும், அதனோடு ஒட்டி உறவாடி, இழையோடு இழையாகப் பின்னப்பட்டால், அப்போது உண்மை யானது உயிரற்ற ஜடப் பொருளின் திரளாகத் (பிண்டமாக) தோன்ருது.

இதுதான் இலக்கியத்தின் மூல-தத்துவம் என்று நான் என் மனத்தில் கருதிவருகிறேன்.

ஆகவே, தாகுர் கருதியது காரியத்தில் நிறைவேறவே இல்லை. பலித்தை இலக்கியத் துறையில் தாகுரால் இழுத்துக் கொணர முடியவில்லை. ஆகவே, அந்தப் பத்திரிகையை நடத்தும் பொறுப்பு முழுவதும் அவர்மீதே படிந்தது. ஆனல், சில இளைய எழுத்தாளர்களின் சிந்தனையைத் தங்களைச் சூழ உள்ள உலக வாழ்க்கையின்மீது செலுத்துமாறு தாகுரால் செய்ய முடிந்தது. நம்முடைய பண்பாட்டுச் சரித்திரத்திலும் மக்களுக்கு அக்கறை ஏற்படவேண்டும் என்று அவர் முயன்ருர். அக்ஷயகுமார் மைத்திரேயர் பத்திரிகை ஆசிரியராக இருந்து நடத்திவந்த ஐதிஹாஸிக் சித்ரா (1899) என்னும் பத்திரிகையின் முதல் இதழில் அவர் முன்னுரையாக எழுதிய கட்டுரையில்; பின்வரும் கருத்தை வெளியிட்டிருந்தார்.

பிறர் (பிற நாட்டினர்) எழுதிய வரலாற்று நூல்களை எல்லாம், தொடக்கம் முதல் முடிவுவரை, ஊன்றிக் கவனிக்காமல், யாதொரு கவலையும் இன்றி, நெட்டுருப் பண்ணிஞல், ஒருவன் தேர்வுப் பரீட்சை களில் நிறைய மார்க்கு வாங்கி, 'பண்டிதர்' ஆகி விடலாம். ஆனல், ஒருவன் தனது சொந்த நாட்டின் வரலாற்றுச் செய்திகளைத் தானே திரட்டித்தொகுத்து, அவற்றின் மூலமாக, ஒரு வரலாற்று நூலை எழுத முயன்ருல், அம் முயற்சியின் விளைவு 'பண்டிதர்' என்னும் பட்டம் பெறுவதாக மட்டும் அமையாது. குட்டையில் தேங்கிக் கிடப்பது போல் கட்டுண்டு கிடக்கும் நமது நாட்டினரின் மனத்தை அம் முயற்சி, நீரொழுக்கைப் போல், விரைந்து ஓடச் செய்யும். அந்த முயற்சியே, அந்த நற்செயலே, நமது மனத்தின் நன்னிலைக்கு இன்றியமையாததாக உள்ளது. அதுவே நமது (பண்பாட்டின்) உயிராகவும் உள்ளது.

ஸாதனு பத்திரிகைக்குக் கட்டுரை எழுதியவர்களில் சிலர் புகழ்பெற்றவர்களாக இருந்தார்கள். ரமேந்திர ஸுந்தர் த்ரிவேதி (1864-1919) என்பவரும், உமேஷ் சந்திர பதப்யல் (1852-1898) என்பவரும், அவர்களில் இருவர். த்ரிவேதி அப்போது கல்கத்தாவிலுள்ள கல்லூரி ஒன்றில் விஞ்ஞானப் பேராசிரியராக இருந்தார். பின்னர், அதன் தலைமை ஆசிரியராக ஆனார். பண்டைக்கால மதம், பண்பாடு, தத்துவம், ஆகியவற்றைக் கற்பதிலும், வங்காளி மொழியின்மீதும், அதன் இலக்கியத்தின்மீதும், அவர் கருத்து உடையவராக இருந்தார். வங்காளி மொழியில் கட்டுரை எழுதிப் புகழ்பெற்ற ஆசிரியர்களில் அவரும் ஒருவர். அவர் எழுதியவற்றில் எல்லாம் அவருடைய ஆழ்ந்து பரந்த கல்வியும், புலமையும், சிற்றடக்கமாகவும் தெளிவாகவும் உள்ள நடையும், சிறந்து விளங்குகின்றன. அறிவு மிக்க எழுத்தாளர் என்ற நிலையில் பார்க்கும்போதும் அவரைப் பலரும் தாகுருக்கு அடுத்தபடியாக மதித்து வந்தார்கள். விஞ்ஞான விஷயங்களைப் பற்றி அவர் எழுதிய முதல் கட்டுரை நூல் **ப்ரக்ருதி** (இயற்கை, 1896) என்பது. **ஜிஜ்ஞாஸா** (வினு, 1903), **கர்மகதா** (கர்மத்தைப் பற்றிய பேச்சுக்கள் 1913) என்பவை அவருடைய சிந்தனைக் கட்டுரைகளில் சில. மொழி இயலைப் பற்றி அவர் எழுதிய கட்டுரைகள் **சப்தகதா** (சொல்லைப் பற்றிய கட்டுரைகள், 1917) என்பவை. அவர் காலமான பின், அவருடைய கட்டுரைத் தொகுதிகள் மூன்று நூல்களாக வெளிவந்தன. வேத நூல்களில் மிகவும் பழமையான **ஐதரேய ப்ராம்மணம்** என்பதை அவர் வங்காளியில் மொழிபெயர்த்தார். ஜோகேஸ் சந்திர ராய் வித்யாநிதி (1859-1956) என்பவர் நமது பண்டைக்காலப் பண்பாட்டிலும், வங்காளி மொழியிலும், ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்ட மற்றொரு விஞ்ஞானப் பேராசிரியர். ராய் இலக்கியத் துறையில் சற்றுப் பிந்தியே அடிவைத்தார். அவர் **ஸாதனுவில்** யாதொன்றும் எழுதவில்லை. அவர் எழுதிய நடை எளியது; அழுத்தமும் வலிமையும் உடையது; அவருக்கே தனிப்பட உரித்தானது. வங்காளி அச்சு எழுத்துக்களை அவர் எளிய வடிவத்தில் அமைக்க முயன்றார். அம் முயற்சியின் விளைவாக, லைனே-டைப் கருவியை அமைப்பது சற்று எளிதாயிற்று. வங்காளிப் பிராந்தியப் பேச்சு மொழியில் அடங்கிய சொற்களைப் பற்றி ராய் செய்திருந்த ஆராய்ச்சிகள் வங்காளி மொழி-இயல் துறையில் முக்கிய இடம் பெற்றுள்ளவை. அவர் வெளியிட்ட மதிப்பு மிக்க பல ஆராய்ச்சி நூல்களில் **ஆமாதேர் ஜ்யோதிஷி ஓ ஜ்யோதிஷ்** (நமது வானசாஸ்திரிகளும், வானசாஸ்திரமும், 1903) என்பதும் ஒன்று.

உமேஷ் சந்திர பதப்யல் (1898) என்பவர் ஒரு சிறந்த வடமொழிப் புலவர்; ஆராய்ச்சி மனம் படைத்தவர். வைதிக சரித்திரத்தைப் பற்றியும், வேதத்தை எவ்வாறு பொருள் கொள்ள வேண்டும் என்பதைப் பற்றியும், அவர் எழுதிய கட்டுரைகள் வங்காளி மொழியில் முக்கியமான இடம் பெற்றன. **ஸாதனா** பத்திரிகையில் ஸாங்கிய தத்துவத்தைப் பற்றி வெளிவந்த அவருடைய கட்டுரைகள், அவர் காலமான பின், **ஸாங்கிய தர்சன்** (1899) என்னும் பெயரால் வெளிவந்தன.

அக்ஷய் குமார் மைத்திரேய (1861-1930) என்பவர் ராஜ்ஷாஹியில் தொழில் நடத்திவந்த ஒரு வக்கீல். நமது நாட்டின் சரித்திரத்தில் அவர் ஆழ்ந்த அக்கறை உடையவர். **ஸாதனா** பத்திரிகைக்குக் கட்டுரைகளை எழுதி வந்தவர்களுள் அவர் முக்கியமான ஒருவர். இந்த நூற்றுண்டில் தொல்பொருள் கலை ஆராய்ச்சிகளை நடத்திய முன்னோடிகளுள் மைத்திரேயரும் ஒருவர். ராஜ்ஷாஹியில் நிறுவப்பட்ட வரேந்திர ஆராய்ச்சி சங்கத்தை நிலை நாட்டியவர்களுள் அவரும் ஒருவர். வங்காளி உரைநடையை எழுதுவதில் அவர் மிக்க திறமை வாய்ந்தவர். சுதேசி இயக்கம் மும்முரமாக நடந்துவந்த காலத்தில், நம்முடைய சரித்திர ஆசிரியர்களுள் முன்னணியில் உள்ள ஒருவர் என்று அவர் கருதப்பட்டுவந்தார். அவர் இயற்றிய நூல்களில் **ஸிராஜுட்டௌலா** (1897), **மீர் காஸிம்** (1904), **பிரிங்கி வணிக்** (ஐரோப்பிய வர்த்தகர்கள், 1992), என்பவை சில. வங்காள நாட்டில் ஆண்டுவந்த கடைசி இரண்டு நவாபுகளின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கற்றறிந்த வங்காளிகளுக்கு அறிமுகம் செய்ய இவற்றுள் முதல் இரண்டு நூல்களும் உதவின. இந்திய நாட்டுச் சரித்திரத்தை நமது புலவர்களே, தாமாகவும், சிறந்த தேசிய நோக்குடனும், முதன்முதலாகக் கவனித்துக் கற்கத் தொடங்கியதற்கு இவ் இரண்டு நூல்களும் சான்றுகள்.

இந்தத் துறையில் மற்றோர் இலக்கிய ஆசிரியரும் நமது கண்ணின் முன் தோன்றி நிற்கிறார். அவர் ஸகாராம் கணேஷ் த்யூஸ்கர் (1916ல் காலமானார்) என்பவர். அப்போது வங்காள மாநிலத்தின் எல்லைக்குள் அடங்கியிருந்த தேவகட் என்னும் ஊரில், தலைமுறை தலைமுறையாகத் தங்கி வாழ்ந்து வந்த ஒரு மராத்தியக் குடும்பத்தில், பிறந்தவர். அவர் பள்ளியில் படிக்கும் போது, வங்காளி மொழியைக் கற்றார். அம் மொழியில் சாதாரணமாக எழுதிவந்த எழுத்தாளர்களைவிட நன்றாக அம் மொழியைப் பேசியும் எழுதியும் வந்தார். த்யூஸ்கர் ஒரு பள்ளி ஆசிரியராகத் தமது வாழ்க்கையைத் தொடங்கினார். பால

கங்காதர திலகரின் தலைமையில் நடந்துவந்த அரசியல் இயக்கத்தில் அவர் ஈடுபட்டார் — வங்காள நாட்டில் நூற்றுக் கணக்கான வேறு இளைஞர்கள், ஈடுபட்டதுபோல. அக்காலத்தில், வங்காள மக்களுக்கு மராத்திய சரித்திரத்தில், ஒருவகையில், மிக்க கருத்து ஏற்பட்டது. முக்கியமாக, பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டில், இந்தியாவில், ஆங்கிலேயரின் வலிமையை எதிர்த்து நின்ற ஆடவரும் பெண்டிருமான மராத்திய வீர மக்களின் வாழ்க்கையிலும், செயல்களிலும், அவர்கள் அதிகக் கருத்துக் கொண்டார்கள். அத்தகையவர்களுடைய சரித்திரத்தை எழுதும் காரியத்தை த்யூஸ்கர் தாமே மேற்கொண்டார். அவர் செய்த ஆராய்ச்சிகளின் விளைவுகளைப் பாஜிராவ் (1899), ஜான்ஸீர் ராஜ்குமார் (ஜான்ஸி இளவரசன், 1901), ஆனந்தீ பாய் (1903), என்னும் நூல்களில் நன்கு அமைத்தார். நமது நாட்டில அப்பொழுது பலருடைய மனத்தையும் கவர்ந்துவந்த முக்கியப் பிரச்சினைகள் சிலவற்றிலும் த்யூஸ்கர் ஈடுபட்டிருந்தார். அவ்வாறு ஈடுபட்டார் என்பது அவர் வெளியிட்ட க்ருஷகேர் ஸ்ர்வநாச் (விவசாயிகள் அடியோடு அழிந்தது, 1904), தேசேர் கதா (நாட்டைப் பற்றிய பேச்சுக்கள், 1904) முதலிய துண்டுப் பிரசுரங்களால் தெரிய வருகிறது. த்யூஸ்கர் பத்திரிகைத் துறையில் வெற்றி பெற்றுர். அவர் ஹிதவாதியின் துணை ஆசிரியராக இருந்தார்.

ஸாதனு என்னும் பத்திரிகைக்குக் கட்டுரைகள் எழுதிய இளையோர்கள் அனைவரிலும் ஒருவகையில் முக்கியமானவர் பாலேந்திர நாத தாகுர் என்பவர் (1870-99). அவர் இரவீந்திர நாத தாகுரின் மருகர். அவர்மீது இரவீந்திர நாதர் மிக்க அக்கறை காட்டிவந்தார். அவர் கல்கத்தா வடமொழிக் கல்லூரியில் கல்வி கற்ற மாணவர்; ஆங்கிலத்திலும் நல்லபுலமை உடையவர். அவர் உரைநடையில் எழுதினுர். 'செய்யுளும்' இயற்றினுர். ஆயினும், அவருடைய உரைநடையே மிகச் சிறந்தது. அவர் உரைநடையில் எழுதியவைகள் எல்லாய நமது பண்டைக்கால இலக்கியத்தையும் கலையையும் பற்றிய கட்டுரைகள். ஸாதனுவிலும், பாரதியிலும், வெளிவந்திருந்த கட்டுரைகளில் சில ஒன்றுகத் தொகுக்கப்பட்டு, சித்ரா ஓ காவ்ய (சித்திரமும் கவிதையும், 1894) என்னும் சிறு நூலாக வெளிவந்தன. பாலேந்திர நாத் எழுதிய கவிதைகள் அனேகமாக எல்லாம் பதினுன்கு அடிச் செய்யுள்கள். அவை மாதவிகா (1895), ச்ராவணீ (1897), என்னும் இரண்டு சிறு நூல்களாக வெளிவந்தன. அவை எல்லாமே காதல்துறைக் கவிதைகள். அவை பன்னிறப் பொலிவு உடைய்வை, காதல் உணர்ச்சி மிக்கவை. சிற்சில இடங்களில், அவருடைய மாமனின் கவிதையின் ஆதிக்கம் அவற்றில் வெளிப்பட்டு

நிற்கிறது. இந்த இளைய தாகுர் உரைநடையிலும் கவிதை வடிவிலும் எழுதியவை எல்லாம் அவர் பின்னர்ப் புகழ் பெறப் போகிறார் என்பதை உணர்த்தின. ஆனால், (அவர் அகாலமாக மரணமடைந்ததால்) அப்படி நிகழாமல் போயிற்று.

ஸாதனா என்னும் பத்திரிகை நடதப்பட்டு வந்த காலத்தில், அக்கால இலக்கியம் முக்கியக் கருத்தாகக் கொண்டிருந்த இலக்குக்களுள் ஒன்று சாதாரண மக்களின் வாழ்க்கையைப் பற்றிப் பலரும் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்பது. தாகுரின் சிறு கதைகளின் வாயிலாகச் சாமானியப் பொது மக்கள் இலக்கியத்தின் முன்னணியில் இடம்பெறத் தொடங்கினார்கள். ஆடவரும் பெண்டிருமான பொது மக்களின் விசேஷ நிகழ்ச்சி ஒன்றும் நிகழாத சாமானிய வாழ்க்கையைப் பற்றிச் சிறு கதைகளிலும் சொற்சித்திரங்களிலும் தாம் எழுதி வந்ததைப் போலவே, தமது இளைய நண்பர்களும், எழுதிவர வேண்டும் என்று, அவர்களில் சிலரைத் தாகுர் அழைத்தார். அவருடைய அழைப்புக்கு முதன்முதலாக இணங்கிய எழுத்தாளர் அவருடைய பழைய நண்பரான ச்ரீஷ் சந்திர மஜூம்தார் (1908ல் காலமானார்) என்பவர். அவர் அப்போது பீஹார் மாநிலத்திலே, கிராமப்புறப் பகுதியிலே, வருவாய்த் துறை அதிகாரியாக வேலை பார்த்துவந்தார். பீஹாரின் தெற்குப் பகுதியில் வாழ்ந்துவந்த குடியானவர்களின் வாழ்க்கையை விளக்கிக் கூறும் சொற் சித்திரங்களை அவர் **ஸாதனா** பத்திரிகைக்கு எழுதினார். மஜூம்தாரின் தம்பியாகிய சைலேச் சந்திரர் (1914ல் காலமானார்) என்பவரும், வங்காள நாட்டு நடுத்தர மக்களின் கீழ்ப்பகுதியைச் சேர்ந்த வாலிபர்களின் வாழ்க்கையில் சாதாரணமாகத் தோன்றும் தடைகள், முட்டுக்கள், தோல்விகள், ஆகியவற்றைப் பற்றியே முக்கியமாகக் கூறும் சில கதைகளையும் சொற் சித்திரங்களையும் எழுதினார். இந்தக் கதைகளும் சொற் சித்திரங்களும் **சித்ர-விசித்ர** (சித்திரங்களும், பலவகைப்பட்டவைகளும், 1902) என்னும் தலைப்பில் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன. அக்ஷய சந்திர செளதுரியின் மனைவியான சாந்தகுமாரி செளதுராணியும் (1861-1920), தம்முடைய கணவனைப் போல், தாகுர் குடும்பத்தினரோடு நெருங்கிப் பழகியவர். அவர் வங்காளிக் குடும்ப வாழ்க்கையில் வீட்டின் உள்ளே பெண்களின் பகுதியைப் பற்றிய சில அழகிய சொற்சித்திரங்களை வரைந்தார். அவை **சுபவிவாஹ** (திருமணச் சடங்கு, 1905) என்னும் நூலில் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன. இந்த வகையைச் சேர்ந்த நூல்களில் **உடிஷ்யார் சித்ரா** (ஒரிஸ்ஸாவிலிருந்து சில சொற் சித்திரங்கள், 1903) என்னும் தலைப்பில், ஜதிந்திர மோஹன்

ஸிம்ஹா (1858-1937) எழுதிய நூல் தலைசிறந்தது. அது செல்வம் மிக்கவர்களும், எளியவர்களுமான ஒரியா மக்களின் தினசரி வாழ்க்கையைச் சித்திரித்தது. இந்தச் சொற்சித்திரக் கட்டுரைகள் முதன்முதலில் பாரதியில் (1900-1902) வெளி வந்தன. ஸிம்ஹா என்பவர் ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்தில் வேலை பார்த்துவந்த வருவாய்த் துறை அதிகாரி. அவர் சில நாவல் களையும் கதைகளையும்கூட எழுதியிருந்தார். ஆயினும், பின்னு ளில், அவர் தாகுரின் நூல்கள் சிலவற்றைக் குறை கூறிவந்த பண்டை இலக்கிய மரபுகளில் பற்றுள்ளவர்களின் கட்சியை ஆதரித்து வந்தார். அதன் பொருட்டு, ஸாகித்யேர் ஸ்வாஸ்த்ய ரக்ஷா (இலக்கியத்தின் நன்னிலைப் பாதுகாப்பு, 1922) என்னும் நூலை வெளியிட்டார்.

தாகுருக்கு அடுத்தபடியாகச் சிறு கதைகளை எழுதுவதில் புகழ் பெற்றவர் பிரபாத் குமார் முக்கர்ஜி (1932) என்பவர். அவர், தம்முடைய இலக்கிய வாழ்க்கையைத் தொடங்கிய போது, அக்காலத்தில் இலக்கியத் துறையில் தங்கள் மனத் தைப் பறிகொடுத்தவர்களாயும், கல்வி கற்றவர்களாயும், உள்ள மற்ற வாலிபர்களைப் போலவே, முதன் முதலில், கவிதைகளையே எழுதத் தொடங்கினர். அப்படிச் செய்வதைக் கைவிட்டுவிட்டு, உரை நடையில் எழுதவேண்டும் என்றும், சிறு கதைகளை எழுதுவதே நன்று என்றும், அவருக்குப் புத்தி மதி கூறியவர் தாகுரே. அவர் முதன் முதலாக உரை நடை யில் தொடங்கிய முயற்சி எது என்றால், தாகுர் எழுதி அப் பொழுதுதான் வெளிவந்த சித்ரா என்னும் தொகை-நூலின் ஆராய்ச்சி விமர்சனம். அந்த மதிப்புரை தாஸ் என்னும் பத் திரிகையில் 1896ல் மே மாதத்தில் வெளிவந்தது. அறியாத வர்களும், முன்கூட்டியே எதிர்க் கட்சியை மேற்கொண்டவர் களும், விரோத மனப்பான்மை உள்ளவர்களுமாகத், தாகுரின் கவிதையை அக்காலத்தில் குறைகூறிவந்ததைப் பகிரங்கமாக எதிர்த்து, அவருக்குத் துணையாக, முதன்முதலாக வெளியிடப் பட்ட கட்டுரை இதுவே. முக்கர்ஜி முதன்முதலில் எழுதிய சிறுகதை ஓர் ஆங்கிலக் கதையைத் தழுவி எழுதப்பட்டது என்பது வெளிப்படையாகத் தெரிந்தது. அது அவர் எழுதிய முதல் கட்டுரைக்கு நான்கு மாதங்களுக்குப் பின்வெளிவந்தது. அதற்கு இரண்டு ஆண்டுகளுக்குப் பின் முதல், அவர் பாரதிப் பத்திரிகைக்கு ஒழுங்காகச் சிறு கதைகளை எழுதத் தொடங் கினர். அவர் முதன்முதலாகச் சொந்தமாக இயற்றிய கதைகள், தாகுர் அந்தப் பத்திரிகையின் ஆசிரியராக இருந்த காலத்தில், (1898-1899) அதில் வெளிவந்தன. 1901ல் முக்கர்ஜி பாரிஸ்ட்டர் பரீக்ஷையில் பயிற்சி பெறும் பொருட்டு,

இங்கிலாந்துக்குச் சென்றார். ஆனால், அவர் அப்போதும் பாரதிக்குக் கதைகளை எழுதுவதை நிறுத்தவில்லை. அவர் இங்கிலாந்தில் இருக்கும்போதுதான் தமது முதல் நாவலான **ரமாஸுந்தரி** என்பதை எழுதினார். அந்த நாவலின் சில நிகழ்ச்சிகள் காஷ்மீரத்தில் நடந்தவையாகக் கூறப்பட்டிருந்தன. முக்கர்ஜி இந்தியாவின் காஷ்மீரப் பகுதிக்குச் சென்றதில்லை. அங்குள்ள காட்சிகளையும் இடங்களையும் பற்றிக் கூறுவதற்குத் தமக்குத் தேவையாயிருந்த விவரங்களை எல்லாம் பிரிட்டிஷ் கண்காட்சிச் சாலையில் உள்ள நூல்களிலிருந்து படித்துத் தெரிந்துகொண்டார். அவர் அந்த நாட்டைப் பற்றிக் கூறிய வர்ணனைகள் அக் காட்சிகளைக் கண் எதிரே அற்புதமாகத் தோன்றச் செய்வன. தாகுர் அந்த நாவலைப் படித்தபோது, அந்த வர்ணனைகள் அவருடைய மனத்தைக் கவர்ந்தன. காஷ்மீரத்தைப் பார்க்கவேண்டும் என்று அவரைத் தூண்டின. முக்கர்ஜி நாடு திரும்பியபின், முதலில் ரங்பூரிலும், பின்னர் கயாவிலும், அதன் பின்னர்க் கல்கத்தாவிலும், வக்கீல் தொழிலை நடத்தினார். ஆனால், கடைசி வரை கல்கத்தாவின் பல்கலைக் கழகக்கல்லூரியில் சட்டத்தைப் போதிக்கும் ஆசிரியராக அவர் தொண்டு புரிந்துவந்தாலும் கூட, அவர் சட்டத்தைக்கைவிட்டு, இலக்கியத்தையே மேற்கொண்டார். அவருடைய வாழ்க்கையின் கடைசிப் பத்துப் பன்னிரண்டு ஆண்டுகளில், அவர் முக்கியமாகப் பார்த்துவந்த வேலை **மானஸீ ஓ மர்மவாணி** என்னும் மாதப் பத்திரிகையை—அதைத் தொடங்கி வைத்த நாத்தோர் மகாராஜாவாகிய ஜகதீந்திரநாத் பாய் என்பவரோடு உடனிருந்து—நடத்தி வந்ததே யாகும்.

முக்கர்ஜி எழுதிய சிறுகதை நூல்கள் மொத்தம் பன்னிரண்டுக்கு மேல் இருக்கும். அவற்றில் முக்கியமானவை பின்வருவன: **நவகதா** (*புதுக் கதைகள்*, 1900), **ஷோடசி** (*இனிமை ததும்பும் பதினாறு*, 1906), **தேசீ ஓ பிலாத்** (*சுதேசியும் பரதேசியும்*, 1910), **கல்பாஞ்சலி** (*கை நிறையக் கதைகள்* 1913), **கல்ப வீதி** (*கதைச் சாலை வரிசை* 1916), **பத்ரபுஷ்ப** (*இலையும் பூவும்*, 1917), **கஹனார் பாக்ஷ** (*நகைப் பெட்டி*, 1921), **ஹதாச் ப்ரேமிக்** (*ஏமாற்றமடைந்த காதலன்*, 1923), **நூதன் பௌ** (*புது மண மனைவி*, 1928), **ஜோமாதா பாபாஜி** (*அருமை மாப்பிள்ளை*, 1931), என்பவை. அவர் சில நாவல்களையும் எழுதியிருந்தார். அவை யாவன: **ரமாஸுந்தரி** (1907), **நவீன் ஸன்யாசி** (*இளைய சன்னியாசி*, 1912), **ரத்ன தீப்** (*மணி விளக்கு*, 1915), **ஜீவனேர் மூல்யா** (*உயிருக்கு ஒரு விலை*, 1926), **ஸிந்தூர் கௌடா** (*குங்குமச் செப்பு*, 1919), முதலியவை. அவர் இயற்றிய நாவல்கள் எல்லாம் நூல் வடி

வில் வெளிவருவதற்கு முன், பற்பல பத்திரிகைகளில் வெளி வந்தவை.

முக்கர்ஜி எழுதிய நாவல்களைச் சரித்திரங்கள் என்னும் முறையில் பார்க்கும்போது, அவற்றை அவ்வளவு சிறந்தவை என்று சொல்ல முடியாது. ஆயினும், அவை படிப்பதற்கு இனிமையானவை. கதையின் அமைப்புக்கு அடிப்படையில் ஓர் உண்மை நிகழ்ச்சி படிந்து கிடக்கிறது. கதையில் வரும் நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் மிகத் தெளிவாகவும் நன்கும் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அவற்றில் வரும் சிறிய கதைப்பாத்திரங்களில் சில மிக அற்புதமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால், நாவலில் நாம் எதிர்பார்க்கும் முழுமையையும் கதையின் வளர்ச்சியையும் அவருடைய நாவல்களில் காண்பது அரிது. ஒரு சிறு குறுகிய துறையிலேயே நிகழும் நிகழ்ச்சிகளையும், மனநிலைகளையும், சித்திரிப்பதிலேயே அவர் அக்கறைகொண்டிருந்தார். இந்தக் காரணத்தால் அவர் வெற்றிகரமான நாவல்-ஆசிரியராக ஆக முடியாமல் இருந்தது.

சிறு கதை எழுதுவதில் முக்கர்ஜி எளிதில் வெற்றி பெற்றார். அவர், தொடக்கம் முதலே, தாகுரின் ஆதிக்கத்துக்கு உட்படாமல் விலகியிருந்ததே இதற்குக் காரணம். வாழ்க்கையின் ஆழ்ந்த பகுதிகளை தாகுர் உள்சென்று கண்டார். ஆனால் நம் அனைவருக்கும் தோன்றும் மேற்பகுதியையே முக்கர்ஜி கண்டு வந்தார். அவர் எழுதிய கதைகளில் குதூகலமும், வாழ்க்கையின் மீது செவ்விய விருப்பமும், காண்கிறது. வாழ்க்கை வாழத் தக்கது; சோதனைகளும், தோல்விகளும், தளர்ச்சிகளும், அதில் இருந்த போதிலும்கூட, வாழ்க்கை இனிமையானது, என்பதை அக் கதைகள் காட்டுகின்றன. முக்கர்ஜி மேற்கு வங்காளத்தில் உள்ள ஒரு சிற்றூரில் பிறந்தார். பீஹாரில் கல்லூரிக் கல்வியைக் கற்றார். கல்கத்தாவிலே சில மாணவர்கள் ஒன்றாகச் சேர்ந்து நடத்திவந்த சாப்பாட்டு விடுதியில் சிலகாலம் வாழ்ந்தார். இங்கிலாந்துக்குச் சென்று மீண்டார். அவர் பாரிஸ்டராகத் தொழில் புரிந்துவந்த தொடக்கத்தில் சில ஆண்டுக்காலம் வடக்கு வங்காளத்திலும் தெற்குப் பீஹாரிலும் உள்ள மக்களோடு நெருங்கிப் பழகி, அநுபவம் பெற்றிருந்தார். மக்களின் வாழ்க்கையும் நடத்தையும் செயல்களும் அவருடைய மனத்தைக் கவர்ந்தன. அவர் பரிவு நிறைந்த கண்ணுடையவர். விலங்குகளையும் அவர் அன்போடுகவனித்து வந்தார். வங்காள மொழியிலே, விலங்கையும் மனிதனையும் சம உரிமையுள்ள பங்காளிகளாகப் பாவித்து, விலங்குக் கதைகளை முதன் முதலில் எழுதிய ஆசிரியர் அவர்தான் என்று தோன்றுகிறது. நடுத்தர மக்களின் கீழ் வகுப்பைச் சேர்ந்த

வர்களின் வாழ்க்கை (அதாவது, முக்கியமாக மாணவர்களின் வாழ்க்கையும், தங்களுடைய தொழில் அப்போதுதான் தொடங்கியிருக்கும் வாலிபர்களின் வாழ்க்கையும்) அவருடைய மனத்தை மிகவும் கவர்ந்தது. கல்கத்தாவில் உள்ள மாணவர்களின் சாப்பாட்டு விடுதிகளிலும், கல்கத்தாவுக்கு வெளிப்புறத்தில் வெளி ஊர்களில் உள்ள மனித நடமாட்டம் அவ்வளவு அதிகம் இல்லாமலிருந்த ரயில்-பணியாட்களின் வீடுகளிலும். காணும் வாழ்க்கையைச் சித்திரித்திருக்கிறார். கல்கத்தாவுக்கு வெளியிலுள்ள நகரங்களில் வேலை பார்த்து வரும் வக்கீல்களின் வாழ்க்கையையும், காசியில் வாழும் வங்காளி மக்களின் வாழ்க்கையையும், எடின்பரோவிலும் லண்டனிலும் வாழும் மாணவர்களின் வாழ்க்கையையும், பற்றிய மதிப்பரிய சித்திரங்களை அவர் வரைந்திருக்கிறார். வங்காளி மக்களின் வாழ்க்கையின் எல்லைகளை வங்காள நாட்டுக்கும் இந்தியாவுக்குமே அப்பாற்பட்ட நாடுகளிலும்கூடப் பரந்து தோன்றச் செய்தவர் முக்கர்ஜியே.

சில சிறு கதைகளை மட்டும் எழுதியவர்கள் இன்னும் வேறு பலரும் இருந்தார்கள். அவர்களில் இருவர் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள். இரவிந்திர நாத தாகுரின் மருகராகிய ஸுதீந்திர நாத தாகுர் என்பவர் அவர்களில் ஒருவர். அவர் **ஸாதனா** பத்திரிகையின் ஆசிரியராகத் தேர்ந்தெடுக்கப் பட்டார். அவர் சில நல்ல சிறு கதைகளை எழுதியிருக்கிறார். அவை பின்னர் **மஞ்ஜூஷா** (1903), **ஸுரங்கா** (1912), **சித்ராணி** (1916), முதலிய சில சிறிய நூல்களாகப் பின்னர் வெளியிடப்பட்டன. மற்றொருவர் ஸுரேந்திர நாத மஜும்தார் (இவர் 1931ல் காலமானார்) என்பவர். இவர் பீஹாரில் வருவாய்த் துறை அதிகாரியாக இருந்தார். இவருக்குப் பண்டைக்கால நல் இசையில் சிறந்த பயிற்சி இருந்தது. **ஸாஹித்யா** என்பதில் மட்டுமே இவர் எழுதிய சில சிறு கதைகள் வெளிவந்தன. பின்னர், அவை திரட்டப்பட்டு, **கோட கோட கல்ப** (1915), **கர்ம யோகேர்டிகா** (1913),என்னும் நூல்களாகவெளிவந்தன. மஜும்தாரின் கதைகள் விருவிருப்பாகவும், நறுக்குத் தறித்தது போலவும், உள்ள ஒரு தனி நடையில் எழுதப்பட்டன. தாம் எடுத்துக்கொண்ட துறையை மேல்வாரியாகவும், இலகுவாகவும், கையாளும் முறைக்கு அந்த நடை மிகவும் பொருத்தமானது. ஆனால், அவருடைய கதைகளை, அவற்றின் தகுதிக்கு ஏற்றபடி, பலரும் விரும்பிப் படிக்க வில்லை. இதற்குக் காரணங்கள் இரண்டு என்று தோன்றுகிறது. சாதாரணமாகப் படிக்கும் வாசகருக்கு அவருடைய நடை தடுக்கித் தடுக்கிச் செல்வது போல் தோன்றியது ஒரு காரணம். பாரதி

பத்திரிகையைப் போல் அவ்வளவு பிரசித்தம் இல்லாத ஒரு பத்திரிகையில் அக் கதைகள் வெளிவந்தது மற்றொரு காரணம்.

வாரப் பத்திரிகையாகிய **ஹிதவாதி** என்பதின் இலக்கியப் பகுதியை நடத்தும் பொறுப்பைத் தாகுர் கைவிட்ட பின்னரே, அவர் **ஸாதனா** பத்திரிகையைத் தொடங்கினார். அதற்கு ஓர் ஆண்டுக்கு முன்பு, வித்யாஸாகரின் பேரனும், அவருடைய ஆதரவில் இருந்துவந்தவருமான, ஸுரேஷ் சந்திர ஸமஜ்பதி (1870-1921) என்பவரால் **ஸாஹித்யா** என்னும் மாதப் பத்திரிகை தொடங்கப்பட்டிருந்தது. சில ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, **ஸாஹித்யா** வாசகர்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்தது. அதில் வெளிவந்த பொருள் படிப்பதற்கு உரியதாயிருந்ததும், அதன் சித்திரங்கள் நன்றாக இருந்ததும், இதற்குரிய இரு காரணங்கள். இடைக் காலத்திலும், நவீன காலத்திலும், ஐரோப்பியக் கலைத்துறையில் வெளிவந்த மிகச் சிறந்த ஓவியங்களின் ஆப்-டோன் படங்களை முறையாக வெளியிட்ட முதல் வங்காளிப் பத்திரிகை அதுவே. அதில் முறையாக வெளிவந்த மற்றொரு பகுதி ஆங்கிலத்தில் வெளியிடப்பட்டுள்ள முக்கியமான கட்டுரைகள், கதைகள், முதலியவற்றின் சுருக்கங்களைக் கொண்டது. ஆனால், பத்திரிகையின் ஒவ்வோர் இதழிலும் சாமானிய வாசகர்களுக்கு மிகவும் பிடித்திருந்த விஷயம் எது என்றால், அக் காலத்தில் வெளிவந்துகொண் டிருந்த மற்ற வங்காளிப் பத்திரிகைகளைப் பற்றி, சுருக்கென்று தைக்கும் முறையில், குறைகூறிய பகுதியே. பலகாலும் விரோத மனப்பான்மையால் இத்தகைய செயல் செயல்பட்டுவந்த போதிலும், வாசகர்கள் இதை விரும்பினார்கள். அந்தப் பத்திரிகைக்கு எழுதிவந்த எழுத்தாளர்களில் பெரும்பான்மையோர் நல்ல புகழ் பெற்றவர்கள். தேவேந்திரநாத் ஸேன் எழுதிய கவிதைகள் ஒழுங்காக அதில் வெளிவந்தன. அக்ஷய் குமார் பரல் மெல்ல மெல்ல எழுதிவந்தவையும் அவர் அவற்றை எழுதி அனுப்பிய போதெல்லாம், அதில் வெளியிடப்பட்டன. அவ்வப்போது தாகுரும் சில கவிதைகளை அதற்கு அனுப்பியதுண்டு. ஆனால், முதல் சில ஆண்டுகளில் மட்டுமே அவர் அவ்வாறு அனுப்பினார். கவிதைகளை எழுதும் இளைய ஆசிரியர்களை **ஸாஹித்யா** மனமுவந்து வரவேற்றது. இந்த இளைய ஆசிரியர்களில் சிலர் தாகுரின்மீது அத்துணை அன்புடையவர்கள் அல்லர். ஆகையால், அவர்கள், நாளடைவில், அந்தப் பத்திரிகையைத் தாகுரை எதிர்க்கும் பத்திரிகையாகவும், அவரைக் குறைகூறும் பகைமை மனப்பான்மையுடைய பத்திரிகையாகவும், ஆக்கிவிட்டார்கள். 1899 முதல் கல்கத்

தாவின் இலக்கியப் புலம் இரண்டு கட்சிகள், அல்லது பாசறைகளாக, வேற்றுமைப்பட்டுப் பிரிந்திருந்தது. ஒன்று தாகுர் குடும்பத்தினரின் (அதாவது பாரதியின்) பாசறை; மற்றொன்று ஸமஜ்பதியின் (அல்லது ஸாஹித்யாவின்) பாசறை. ஆயினும் ஸமஜ்பதியின் பத்திரிகையில் எழுதிவந்த சிறந்த எழுத்தாளர்களில் சிலர் (உதாரணமாக, தேவேந்திர நாத் ஸேனையும், ரமணேந்திர சுந்தர் திரிவேதியையும் கூறலாம்) ஸமஜ்பதியின் பாசறை வீரர்களாக ஒருநாளும் இருக்கவில்லை. இரு திறத்தையும் சாராதவர்கள் பலரும் அதில் இருந்தார்கள். அவர்களில் மிகப் பலர் கவிதைகளை எழுதிவந்த இளைஞர்கள். 1905 வாக்கில், ஸாஹித்யாவைச் சேர்ந்த குழு பகிரங்கமாகத் தாகுரின்மீது பகைமை கொண்டது. ஆனால், மாடெர்ன் ரிவ்யூ என்னும் பத்திரிகையின் ஆசிரியரான ரமாநந்த சாட்டர்ஜி அலகாபாத்தில் 1903ல் தொடங்கிய ப்ரவாஸி என்னும் பத்திரிகை தாகுரின் கட்சியை ஆதரிக்கத் தலைப்பட்டது. தாகுர் எழுதியவை எல்லாம் அப் பத்திரிகையில் இடம் பெற்றன. 1905 முதல், 1941ல் தாகுர் காலம் ஆகும் வரை, தாகுர் எழுதியவற்றை எல்லாம் முதன்முதலாக வெளியிடும் வாய்ப்பு ப்ரவாஸிப் பத்திரிகைக்கே தனிப்பட அளிக்கப்பட்டு வந்தது. அபனீந்திர நாத் தாகுர் நிறுவிய புதிய கீழ்நாட்டுக் கலைக் குழுவினரைத் துணிவாகவும், எப்பொழுதும், ஆதரித்து வந்த பத்திரிகையாகவும் அது தொண்டுபுரிந்துவந்தது. இந்திய மொழிகளில் வெளியிடப்பட்டுவந்த பத்திரிகைகளில் எல்லாம் ப்ரவாஸி என்பதே நெடுங் காலம் தலைசிறந்த முக்கியப் பத்திரிகையாக விளங்கிற்று. இலக்கியத்திலும், கலையிலும், முன்னேற்றத்தை அது ஆதரித்துவந்தது. நாட்டின் சீரமைப்புக்குரிய சிந்தனைகளையும் அது அவ்வாறே உருவாக்கித் தாங்கி நின்றது.

நாவலாசிரியரும், தாகுரின் நெருங்கிய நண்பருமான, ச்ரீஷ் சந்திர மஜும்தார், 1901ல், பங்க தர்சன் என்னும் பத்திரிகைக்குப் புத்துயிர் அளித்து, அதை வெளியிடத் தொடங்கினார். தாகுர் அதன் ஆசிரியர் பதவியை ஏற்றார். சில மாதங்களுக்கு முன்னர்த்தான் தாகுர் சாந்திநிகேதனத்தில் (பிரும்ம வித்யாலய் என்னும்) தமது பள்ளிக்கூடத்தைத் தொடங்கியிருந்தார். அங்கே அவருக்குத் துணைவராக, சிலகாலம், பிரும்மபாந்தவ் உபாத்யாய் (1861—1910) தொண்டு புரிந்து வந்தார். அவர் தீவிரமான முயற்சி உடையவர்; ஊக்கம் மிக்கவர்; மிக உயர்ந்த (குலீன்) பார்ப்பனக்குலத்தில் பிறந்தவர்; கிறிஸ்துவ மதத்தை (முதலில் பிராட்டெஸ்டெண்டாகவும், பிறகு கத்தோலிக்கராகவும்) தழுவியவர். கடைசியில், அவர்

கிறிஸ்துவ வேதாந்த சன்னியாசியாக மாறினர். வங்காள நாட்டில் புரட்சி இயக்கம் தொடங்கிய காலத்தில், அதற்கு வழி காட்டியாகவும், அதன் ஆன்மாவாகவும், இருந்தவர் அவர் தாம் என்று சொல்லலாம். அனலைக் கக்கிவந்த அதன் பத்திரிகையாகிய **ஸந்த்யா** என்பதை நடத்தியவரும் அவரே. **பங்க தர்சனின்** புதிய வரிசை வெளிவரத் தொடங்கிய முதலாவது ஆண்டிலேயே உபாத்யாய் எழுதிய கட்டுரைகள் மனத்தைக் கிளர்ந்தெழச் செய்பவை என்பதும், மேலும் மேலும், அவை அவ்வகையில் மிக்க ஆற்றல் உடையவை ஆகும் என்பதும், தெரிந்தது.

அந்தப் பத்திரிகையில் எழுதிவந்த இளைய கவிகளில் மிகச் சிறந்தவர், ஐயம் இன்றி, பிரியம்வதா தேவி என்பவர். இவர் திறமைமிக்க ஒரு குடும்பத்தில் தோன்றியவர். (இவருடைய தாயாகிய ப்ரஸன்னமயீ தேவி சென்ற நூற்றுண்டின் எண்பதாம் ஆண்டுக்குப் பின் உள்ள சில ஆண்டுகளில் தமது கவிதை நூல்களை வெளியிட்டும் புகழ்பெற்றவர்)'ஆசுதோஷ் சௌதுரி யும், பிரமத சௌதுரியும், அவருடைய தாய் மாமன்களில் இருவர். அவர் **ரேணு** (1900) என்னும் பதினன்கு அடிப் பாடல் தொகுதி நூல் ஒன்றை வெளியிட்டிருந்தார். அதை மக்கள் நன்கு வரவேற்றனர். கடைசிக் காலம் வரை பிரியம் வதா கவிதைகளை எழுதிவந்தார். அவர் பிற்காலத்தில் எழுதிய பாடல்களில் சில **பத்ரலேகா** (1910), **அம்சு** (1921), **சம்பா ஓ பாடல்** (1939), என்னும் மூன்று தொகை-நூல்களாக வெளி வந்தன. பிரியம்வதா இயற்றிய கவிதைகள் பெண்ணின் மனத்தில் மெல்லெனக் கமழும் நறுமணம் பொருந்தியவை. அவற்றில் கேட்கும் குரல் அமைதியானது; கனிவு நிரம்பியது; அடக்கம் கொண்டது. தமது பெயரைக் குறிக்கும் முத்திரை இல்லாமல், சில சிறு பாடல்களையும் அவர் எழுதியிருந்தார். அவற்றைத் தாம் எழுதிய பாடல்கள் என்று தாகுர், சில வேளைகளில், நினைத்ததுண்டு. இதைவிட என்ன புகழ் வேண்டும்?

பங்க தர்சனில் கவிதைகளை எழுதிவந்த சிறந்த எழுத்தாளர் களில் ஸதி சந்திர ராய் (1882—1904) என்பவரும் மற் ருெருவர். அவர் சாந்திநிகேதனத்தில் ஆசிரியராக அமர்ந்த ஓர் இளைஞர். கவி தாகுரின் அன்பை முற்றும் பெற்றவர். வங்காளி மொழியில் மிக்க கைதேர்ந்த எழுத்தாளராக அவர் ஆகியிருப்பார்; ஆனல் அவருடைய அகால மரணம், அந்தோ! அவ்வாறு நிகழாமல் தடுத்துவிட்டது.

தாகுருக்கு ஐம்பது ஆண்டு நிரம்பியபோது, பங்கிய ஸாஹித்ய பரிஷத்து அவருக்குக் கல்கத்தா நகர மண்டபத்தில்

1912ல், ஜனவரி 28ம் தேதியன்று, ஒரு சிறந்த வரவேற்பை ஏற்பாடு செய்தது. அந்தக் குழுவுக்குத் தலைவராக இருந்தவர்கள் இரமணேந்திர சுந்தர் த்ரிவேதி, ஜகதீஸ் சந்திர பஸு, பிரபுல்ல சந்திர ராய், சாரதா சரண் மித்ரா, மணீந்திர சந்திர நந்தி (இவர் காசிம்பஜார் மகாராஜா)' ஜகதீந்திரநாத் ராய் (இவர் நாதோர் மகாராஜா), ஆகியோரும், வங்காள நாட்டில் முக்கியமானவர்கள் வேறு சிலரும், ஆவர். அத்துணை ஊக்கத்தோடு ஏற்பாடு செய்யப்பட்டதும், அவ்வளவு கலைப் பண்போடு இணைக்கப்பட்டதுமான, வேறு எந்த விழாவும் அதற்கு முன் நடத்தப்பட்டதே இல்லை. தாகுரைக் குறைகூறிவந்த பகைவர்களின் பழியுரைகள் எல்லாம் அப்பொழுது முற்றும் அமுங்கிப் போய்விட்டன. 1913ல் அவருக்கு நோபெல் பரிசு அளிக்கப்பட்டதும், அது பிறகு தலைதூக்காமலே, இறுதியாக ஒடுங்கி, அமுங்கிப் போயிற்று. ஓர் இந்தியருக்கு அத்தகைய பெரும் பரிசு அளிக்கப்பட்டதின் முக்கியத்துவத்தைப் பற்றி, ஏற்கெனவே முந்திய அத்தியாயத்தில் கூறியாகிவிட்டது. முதன்முதலில் தாகுரின் பெருமையைத் தெரிந்து, பகிரங்கமாகப் பாராட்டியவர்கள் மேலை நாட்டினரே என்று நினைப்பது போல் தவறு வேறு ஒன்றும் இருக்க முடியாது. கல்கத்தா நகர மண்டபத்தில் அன்று நிகழ்ந்த வரவேற்பு இந்தியச் சரித்திரத்தின் அமைப்பில் ஒரு முக்கியமான படி.

24.

உலக மகாயுத்தம் முதல், ஒத்துழையாமை வரை

வங்காளத்தில் தோன்றி நடந்துவந்த புரட்சி இயக்கம், அரசாங்கத்தாரின் அடக்குமுறை காரணமாக. பதுங்கி மறைந்து, ஒளிவில் நடைபெற்றுவந்தது. அந்தக் காரணத்தால், மக்களின் இளைய தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர்களின் அநுதாபத்தையும் பெற்றது. தங்களால் ஆன உதவியை எல்லாம் அவர்கள் அதற்கு அளித்துவந்தார்கள். முந்திய தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர்களில் விஷயம் தெரிந்தவர்கள் பலரும் அந்த இயக்கத்தில் ஈடுபட்டவர்களின் தளரா நெஞ்சையும், தன்னலம் கருதாத முற்று முழுத் தியாக உணர்ச்சியையும், பாராட்டினார்கள். ஆனால்; எண்ணிலாத் தலைமுறைகளாக, தங்கள் மனம்போல் நடந்துவரும் மற்றவர்களின் செயல்களைப் பொறுத்து, இணங்கி நடந்து வாழ்பவர்களாயும், அஹிம்சை என்னும் தர்மத்தைப் பின்பற்றியவர்களாயும், உள்ள மக்களின் அடிப்படை ஆன்மிக உணர்ச்சியை அந்த இயக்கம் நிச்சயமாகக் கெடுத்துவிடும் என்பதை அவர்கள் நன்கு தெரிந்திருந்தார்கள். இதைவிட வருந்தத் தகுவது என்னவென்றால், சமூகத் துறையிலும், அறிவுத் துறையிலும், கைத்தொழில் துறையிலும், நாடு முன்னேறுவதற்காக வகுக்கப்பட்ட திட்டங்களை எல்லாம் சீராக நடத்தி வருவதற்குத் தகுதியுடைய, அறிவுடை மக்கள் பலரும் இந்த இயக்கத்தில் ஈடுபடுவதாயிருந்தால், அந்தத் துறைகளுக்கு அவர்களின் உதவி கிடைக்காமல் போய்விடும் என்பதே யாகும். எல்லாத் துறைகளிலும் நமது நாடு ஒன்றுபோல் முன்னேற்றம் அடைந்துவருவதற்குத் தடை ஏற்படக் கூடிய பேராபத்து இவ்வகை இயக்கத்தில் அடங்கிக் கிடக்கிறது என்று, தொடக்கம் முதலே, நன்கு உணர்ந்தவர் தாகுர் ஒருவரே என்று கூறலாம். ஆனால், அவருக்கு இதைவிட மிக்க அச்சத்தையும், கலக்கத்தையும், அளித்தது இதில் காணப்பட்டதான பிறருக்கு இம்சை செய்யும் உணர்ச்சி; (உலக நடவடிக்கைகளிலே, சிற்சில வேளைகளில், இத்தகைய செயல்கள் நடக்கலாம் என்று ஒப்புக்கொள்ளக் கூடும்; சிற்சில வேளைகளில், அப்படி அவை நிகழ்வதே சரி என்றுகூட ஆமோதிக்கலாம்). இந்தக் கொடிய உணர்ச்சியை, இந்து மதத்தில் உள்ள திடமான நம்பிக்கை, மனத்தில் எழும் தீவிரமான பக்தி மிக்க நல் உணர்ச்சிகள், ஆகியவற்றால் போர்த்து, மறைத்து, மூடி, இதை நன்கெனத் தோன்றச்செய்ய அவர்கள் முயன்று வந்தது அவருடைய மனத்தின் அமைதியைக் கெடுத்தது. பங்க தர்சனின் ஆசிரிய

ராக இருந்து அதை நடத்தி வருவதை அவர் அப்போது நிறுத்தியாகிவிட்டது. பொதுமக்களுடைய ஆதரவையோ, நன்மதிப்பையோ, பெறுவதைச் சிறிதும் கருதாததாயும், பண வருவாயைச் சற்றும் எதிர்பாராததாயும், செயலிலும் சிந்தனையிலும் நாடு சீராக முன்னேறவேண்டும் என்ற நல்வழியைக் காட்டிவருவதாயும், உள்ள ஒரு பத்திரிகை நமக்கு மிக மிகத் தேவை, அவசரமாகத் தேவை, என்பதை அவர் அப்போது உணர்ந்தார். ஸாதனாவை அவர் நடத்திய காலத்தில், அதற்குக் கட்டுரைகள் எழுதவேண்டும் என்று அவர் குறிப்பிட்டு அழைத்தவரும், அப்போது அந்த அழைப்புக்கு இணங்காமல் ஒதுங்கியிருந்து துணைக்கு வராதவருமான ஒருவரை அப்போது தாம் தொடங்க எண்ணிய பத்திரிகையின் ஆசிரியராகத் தேர்ந்தெடுத்தார். பிரதம செளதுரி (1868-1948) என்பவர் தாகுரின் மருமகளை மணந்திருந்தார். அப்போது அவர் கல்கத்தா உயர்நீதி மன்றத்தின் வக்கீலாகத் தொழில் புரிந்து வந்தார்; அவர் அத்தகைய பத்திரிகையின் நிர்வாகப் பதவிக்கு மிக்க பொருத்தம் உடையவர். பாரதி பத்திரிகையில் சிலகாலம் அவர் உரைநடையையும் கவிதையையும் எழுதி வந்திருந்தார்; அவருடைய கட்டுரைகளில் எல்லாம், தெளிவும், நடையின் மெருகும், ஒளியும், சிறப்பும், நிரம்ப இருந்தன. அதுவும் அன்றி, தமக்கே உரிய முறையில் அவர் செய்துவந்த சிந்தனைகளின் நுட்பமும் அவற்றில் தெளிவாகக் காணப் பட்டன.

ஸபுஜ் பத்ரா (பச்சை இலை) என்னும் அந்தப் பத்திரிகை 1914ல் வெளிவந்தது. படிப்பதற்குச் செளகரியமான அதன் அளவும், அழகான அமைப்பும், விளம்பரங்கள் இல்லாநிலையும், புதுமையாகவும், மனத்துக்கு உகந்தவையாயும், இருந்தன. பச்சை நிறமான வெளி அட்டையின்மீது பனை ஓலை ஒன்றின் நிழல் போன்ற கரிய வடிவம் அதன் சிறப்பான அறிகுறிச் சின்னமாகப் போடப்பட்டிருந்ததைத் தவிர, வேறு சித்திரம் எதுவுமே அதில் கிடையாது. ஓலையைத் தேர்ந்தெடுத்ததற்குக் காரணம் என்ன என்றால், மற்றெல்லாத் தாவரங்களுக்கும் மேலாகத் தலை தூக்கி உயர்ந்து, அச்சம் இன்றி, எதிர்ப்புக்குப் பின்வாங்காமல், தனியாக நிற்கும் மரத்தின் உச்சியில், ஆண்டு முழுதும் பசுமைநிறம் மாறாமல் தோன்றும் இலை அது ஒன்றே என்பதாகும். அந்தப் பத்திரிகைக்கு முக்கியமாகக் கட்டுரை எழுதிவந்தவர் இருவர்—தாகுரும், அப் பத்திரிகை ஆசிரியரும். சில இதழ்களில், அவர்களுடைய கட்டுரைகளைத் தவிர, வேறு ஒருவருடைய கட்டுரைகளும் வெளியிடப்படாமல் இருந்ததும் உண்டு.

அந்தப் பத்திரிகைகளுக்கு எழுதிவந்த மற்ற ஆசிரியர்கள் அனைவரும் இளம் வயதுடைய வாலிபர்கள். அவர்கள் தாகுர் காட்டிய வழியைப் பின்பற்றி நடப்பவர்கள். சௌதுரி நடத்தி வந்த இலக்கியக் கூட்டங்களுக்கு ஒழுங்காக வந்துகொண்டிருந்தவர்கள். தம்தம் அறிவுக்கு ஏற்றவாறு, தாமே சிந்தித்து வரவேண்டும் என்பதிலும், தெளிவாகவும், எளிமையாகவும், நேர்முகமாகவும், எழுதவேண்டும் என்பதிலும், அவர்கள் எல்லோருக்கும் முழு நம்பிக்கை உண்டு. பேனா முனையால் எழுதப்பட்டுவந்த மொழிக்கும் நாவால் பேசப்பட்டுவந்த மொழிக்கும் உள்ள வேற்றுமைகள் மேன்மேலும் விரிவடைவதைக் கண்டு, அந்தப் பிளவை நெருங்கச் செய்து, மூடி, அவ் இரண்டையும் இணைக்கவேண்டும் என்று அந்தப் பத்திரிகை அழுத்தமாக வாதாடி வந்தது. நிரம்ப வடமொழிச் சொற்கள் விரவிக் காணும் 'ஸாது பாஷா' எனப்படுவதை வழங்குவதற்குப் பதிலாக, 'சலித் பாஷா' (கட்டளைப் பேச்சு மொழி) என்னும் மொழியை எல்லாரும் வழங்கவேண்டும், என்று வற்புறுத்தும் கட்சியின் தலைமையில் தாகுரும், சௌதுரியும், நின்று, அதை ஆதரித்துவந்தார்கள்.

சௌதுரி கவிதைகளை அதிக நாள் தொடர்ந்து எழுதி வரவில்லை. அவர் எழுதிய கவிதைகள் பெரும்பான்மையும் பதினான்கு அடிச் செய்யுள்கள். அவை **ஸநேட் பஞ்சாசத்** (பதினான்கு அடிப்பா ஐம்பது. 1930) என்றும், **பத சாரண்** (அடி வைத்து நடத்தல், 1919) என்றும், பெயர்கொண்ட இரண்டு மெல்லிய நூல்களாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன. இலக்கியம், அரசியல், சமூகம், ஆகிய துறைகளைப் பற்றிச் சாதுரியமாகவும், சுருக்கென்று தைக்கும்படியாகவும், சிந்தனை நிரம்பியதாகவும், புதிய முறையில், அவர் எழுதிய கட்டுரைகள் எல்லாம் **தேல் நுன் லக்டி** (எண்ணெய், உப்பு, விறகு, 1901) என்றும், **பீர்பலேர் ஹால் காதா** (பீர்பலின் இக்காலச் செய்திக் குறிப்பு, 1917) **நானா கதா** (பலவகைப் பேச்சுக்கள் 1919), **து-இயார்க்கி** (இரட்டை ஆட்சி, 1920), போன்ற நூல்களாகவும், சிறு துண்டுப் பிரசுரங்களாகவும், வெளிவந்தன. அவர் காரசாரமாக எழுதிய கட்டுரைகள் எல்லாம் பொதுவாக அவர் பூண்டிருந்த 'பீர்பல்' என்னும் புனைபெயரால் வெளிவந்தன. அந்தப் பெயர் கொண்டவராயும், அக்பரின் சபையைச் சார்ந்தவராயும், உள்ள புகழ்பெற்ற பீர்பலைப் போல, அவரும் அவருடைய வாசகர்களைக் குறிய வடிவுள்ள சாதுரியமான வாக்கியங்களால் தூண்டுவதைக் கருத்தில் கொண்டுள்ளார் என்பதை அப் பெயர் சுட்டுகிறது. சௌதுரி மிகச் சிறந்த சிறு கதைகள் சிலவற்றையும் எழுதியிருக்கிறார். அவற்றில்

முதன் முதலாக எழுதப்பட்டவையாயும், மிகச் சிறந்தவையாயும், உள்ளவை **சார்-இயாரி-கதா** (நான்கு நண்பர்களின் கதைகள்; 1916) என்னும் நான்கு கதைகளே ஆகும்.

ஸபுஜ் பத்ரா பத்திரிகை வெளிவருவதற்கு இரண்டொரு ஆண்டுகளுக்குமுன், பழைய மாதப் பத்திரிகையான **பாரதிக்கு** சில இளைய எழுத்தாளர்கள் புத்துயிர் அளித்து, அதைச் சுறுசுறுப்பாக இயங்கச் செய்தார்கள். அந்த எழுத்தாளர் குழுவின் தலைவர்களாக இருந்தவர்கள் மணிலால் காங்குளியும் (1888-1929), அவரது நண்பர்களும் ஆவர். கல்கத்தாவில் தமது வீட்டில் தாகுர் தொடங்கி, தலைமை தாங்கி, இலக்கியம், பண்பாடு, என்னும் துறைகளை ஆராயும் பொருட்டு, நடத்தி வந்த குழுவாகிய 'விசித்ரா ஸபா' என்னும் கழகமே அவர்களுக்கு ஓரளவு ஊக்கம் அளித்தது. அங்கு ஸ்ரீ அஸித் குமார் ஹல்தார் (பிறப்பு 1890), நந்தலால் போஸ் (பிறப்பு. 1883), முதலிய தாகுரின் புதிய சீடர்கள் சிலரும், சுகனேந்திரநாத தாகுரும், அபனிந்திரநாத தாகுரும், உறுப்பினர்களாக இருந்தார்கள்.

பாரதிக்குக் கட்டுரைகளை எழுதிவந்த சில இளைய எழுத்தாளர்களும் அதன் ஆசிரியரான காங்குளியும், ஸ்ரீ சௌரீந்திர மோகன் முக்கர்ஜியும் (1884), புனைந்துரைக் கதைகளை எழுதுவதில் கைதேர்ந்தவர்கள் என்று பெயர் பெற்றார்கள். அவர்களில் சாருசந்திர பானர்ஜி (1877-1938), ஸ்ரீ ஹேமேந்திர குமார் ராய் (பிறப்பு 1886), ஹேமேந்திரலால் ராய் (1892-1935), ஸுரேஷ் சந்த்ர பானர்ஜி (1882ல் இறந்து போனார்), ஸ்ரீ ப்ரேமாங்குர் அதர்த்தி (பிறப்பு 1890), ஸ்ரீ பிபூதிபூஷன் பட்டா (பிறப்பு, 1881), ஆகியோரும் அதற்கு எழுதிவந்தவர்களில் சிலர். காங்குளியின் தலைமையின்கீழ் **பாரதியின்** குழுவைச் சேர்ந்தவர்களான இளைய உறுப்பினர்கள் சிலர் சிறு கதைகளிலும், நாவல்களிலும், உள்ளதை உள்ளபடி கூறுதல் என்னும் நிகழ்வியல் பண்பின்மீது அதிகச் சார்பு உடையவர்களாகக் காணப்பட்டார்கள்.

புத்துயிர் பெற்ற **பாரதியில்** எழுதிவந்த உரைநடை எழுத்தாளர்களில் எல்லாம் மிகவும் புகழ் பெற்றவர் அபனீந்திர நாத தாகுர் (1871-1951). இந்தியக் கலையின் புதிய துறையை நிறுவியவரும் இவரே. இவரது சிறிய தந்தையான இரவீந்திர நாதர், 1895லேயே, அவரை எழுதத் தூண்டியிருந்தார். அதன் விளைவாக, அவர் தாமே சித்திரங்களை வரைந்து, மிக நல்ல முறையில் சிறுவர்க்கான கதைப் புத்தகங்கள் இரண்டை எழுதியிருந்தார். அவற்றுள் ஒன்று அந் நாட்டில் வழங்கிய நாடோடிக் கதை ஒன்றையும்,

மற்றொன்று சகுந்தலையின் கதையையும், அடிப்படையாகக் கொண்டவை. அவர் அதற்குப் பின் எழுத முயன்ற கதைகள் இரஜபுத்திரரின் ஆண்மையைக் கூறும் கதைகள். அவையும் இளைஞர் படிப்பதற்கென்றே எழுதப்பட்டவை. அவை முதலில், பாரதியில் (1904-1908) வெளிவந்தன. பின்னர், ராஜ்காஹிணி என்னும் இரண்டு நூல்களாகத் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன. சிறுவருக்கென்று எழுதிய நூல்கள் எல்லாவற்றிலும்—அவைகளுக்குரிய சித்திரங்கள் எல்லாவற்றையும் அவரே வரைந்தார்—பூத்பதரீர் தேச் (பூதங்கள் வாழும் நாடு, 1915) என்பதும், காதாஞ்சீர் காதா (கணக்கனின் நாட்குறிப்பு, 1916) என்பதும், தலைசிறந்தவை. முந்திய நூலில், குழந்தைப் பாடல்களிலும் அரபிக் கதைகளிலும், காணும் கனவுலக மாயையையும், அழகையும், கற்பனை மனம் கொண்டு, பின்னி இழைத்திருக்கிறார். பேனாவையும் ஓவியத் தூவியையும் ஒத்த இலாகவத்தோடு வழங்கக்கூடிய மிக்க திறமை பெற்ற, பேரறிஞர் ஒருவராலேயே அத்தகைய கதையை எழுத முடியும். கடைசி நூலில் அவர் நம் அனைவருக்கும் மிக நன்றாகத் தெரிந்த விட்டுப்புறச் செய்திகளைக் கொண்டு, ஓர் அற்புதமான கனவுலகத்தைக் கற்பனை செய்திருக்கிறார். அவருடைய ஆயுட் காலத்தில் கடைசிச் சில ஆண்டுகள் வரையிலும், அவர் சிறுவருக்காகத் தவறாமல் எழுதி வந்தார். அவர் இயற்றிய மற்ற நூல்களில் பதே-விபதே (வழியிலும், வழியிலிருந்து விலகியும், 1890) என்பதில் தொகுக்கப்பட்ட கதைகளும் சொற் சித்திரங்களுமே முக்கியமானவை. பாங்க்ளார் வ்ரதா என்னும் பெயரோடு, ஏராளமான சித்திரங்களைத் தாங்கி, நாட்டுப்புறச் சடங்குகளையும் அவற்றைச் சார்ந்த கலைகளையும் பற்றிய கட்டுரை நூலும், கல்கத்தாப் பல்கலைக் கழகத்தில், பாகேச்வரி நுண்கலைப் பேராசிரியர் என்னும் நிலையில், கலையையும் கலை-ஆராய்ச்சியையும் பற்றி அவர் பேசிய விரிவுரைகளும், (இவை பாகேச்வரி சில்ப-ப்ரபந்தாவளி என்னும் பெயரால், 1941ல், புத்தக வடிவில் வெளிவந்தன) ஆகும். முன்னர்ப் பாரதியில் அவ்வப்போது அவர் எழுதிவெளியிட்ட ஓவியக்கலை ஆராய்ச்சியைப் பற்றிய கட்டுரைகளும், அண்மையில், பாரத் சில்ப (இந்தியச் சிற்பம்) என்னும் சிறிய நூலாகத் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டுள்ளன. அபனீந்திரநாத் கடைசியாக எழுதிய புத்தகங்கள் அவருடைய சுய-சரிதையைக் கூறுபவை. ஸ்ரீமதி ராணி சந்தா என்பவளைத் துணை கொண்டு, அவர் எழுதிய கரோயா (விட்டுப் பேச்சு, 1941), ஜோடாஸங்கோர் தாரே (ஜோடாஸங்கோவின் பக்கத்தில், 1944) என்னும்

நூல்கள் இரண்டிலும் தாகுரின் குடும்பத்தைப் பற்றிய பல சுவையான செய்திகளும், நிகழ்ச்சிகளும், அடங்கியிருக்கின்றன.

அபனீந்திர நாதருக்குப் பாரதிக் குழுவினரோடு நேர்முகமான தொடர்பு அதிகம் கிடையாது. அந்தப் பத்திரிகையும், அச்சகமும், நடந்துவந்த அலுவலகக் கட்டடத்தின் மேல் மாடியில் உள்ள மண்டபத்தில், மாலை வேளையில், அவரது மருமகனான மணிலால் காங்குளி நடத்திவந்த இலக்கிய, கலைக் குழுவுக்கு அவர் ஒருநாளும் சென்றதே இல்லை. ஆனால், இந்தியக் கலையின்மீது அன்புள்ளவர்களாயும், பரபரப்பின்றி, மெதுவாகவும், அமைதியாகவும், விசாலமாகவும், உள்ள வாழ்க்கையை விரும்பியவர்களாயும், கலை உணர்ச்சியும் கலை நிரம்பிய மனநிலையும் தமக்கு இயற்கையாக உள்ளதுபோல் வழக்கமாக ஆகும்படி பயின்று வந்தவர்களாயும், பாரசீகக் கவிதையை விரும்பிப் படித்தவர்களாயும் (இந்தக் கவிதை முகலாய ஓவியங்களோடும், ஓமார் கய்யாம் என்னும் நூலோடும், தொடர்பு உடையது), உள்ள இளைய எழுத்தாளர் அனைவருக்கும், அத்தகைய ஆசைகள் எல்லாம் நிரம்பப் பெறுவதற்கு அவரே ஊக்கியாகவும் காரணராகவும் இருந்தார்.

ஸத்யேந்திரநாத் தத்தா (1882-1922) என்பவர் பாரதி குழுவைச் சேர்ந்தவர்; புகழ்பெற்றவர். அக்காலத்தில் வங்காளிக் கவிதையை எழுதிவந்த கவிகள் அனைவரின்மீதும் தாகுரின் ஆதிக்கம் இருந்ததைவிட அவரது ஆதிக்கம் அதிகமாக இருந்தது. தாகுரையும்கூட, சில வேளைகளில், நிழல் போலத் தழுவி எழுதிவிட முடியும்; ஆயினும், ஒரு நாளும் வெற்றிகரமாகப் பின்பற்ற முடியாது. ஆனால், பலரும் தத்தரை, நிழல்போலத் தழுவி எழுதலாம், வெற்றிகரமாகப் பின்பற்றலாம், இலாபமும் பெறலாம்.

ஸத்யேந்திரநாத் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியில் வாழ்ந்தவரும், தலைசிறந்த உரைநடை எழுத்தாளருமான, அக்ஷய குமாரரின் பேரன். பாட்டனாருக்குத் திருத்தமான அறிவின்மீது இருந்த வேட்கையும், ஆராய்ச்சி செய்ய வேண்டும் என்று அவரைத் தூண்டிய மனமும், அவர் நிகழ்த்திவர வேண்டும் என்று கருதிய அமைதியான வாழ்க்கையும், அவரது சிறந்த தேசீய உணர்ச்சிகளும், அவரது பேரனால் வாரிசு-உரிமையில் பெறப்பட்டன. அவருடைய நூல்களில் எங்கும் இவை நன்கு தெரிகின்றன. நாட்டைக்

கலக்கிய சமூக இயக்கங்களும், அரசியல் இயக்கங்களும், தத்தரின் மனத்தில் நன்கு பதிந்தன; அவரால் நன்கு ஏற்கப் பட்டன. சுதேசி இயக்கம் தொடங்கிய காலத்தில்தான் அவர் பாடல்களை எழுதத் தொடங்கினர். அந்த ஒத்துழையாமை இயக்கம் முழு வலிமையோடு நடைபெற்றுவரும்போது, காலன் அவரது வாழ்க்கைச் சரட்டைக் கத்தரித்துவிட்டான். தத்தர் எழுதிய இரண்டு கவிதைகள் துண்டுப் பிரசுரங்களாக வெளிவந்தன (1900, 1905). இவற்றிலும், அவர் முதலில் இயற்றிய **வேணு ஓ வீணு** (குழலும் வீணையும், 1906) என்னும் நூலிலும், **ஹோம சிகா** (ஓமத்தீயின் சுவாலை, 1907) என்ப திலும், வெளிவந்த அவரது தொடக்க காலப் பாடல்களிலும், மைக்கேல் மதுசூதன தத்தர், தேவேந்திர ஸேன், அக்ஷய குமார் பரல், ஆகியோரின் ஆதிக்கம் நன்கு தெரிகிறது. கடைசி இருவர் எழுதிய பாடல்களைப் படித்ததால்தான், அவர் இளவயதான வாலிபராக இருக்கும்போதே, அவரது மனம் **ஸாஹித்யாவின்** குழுவின்மீது பற்றுக்கொண்டது என்று தோன்றுகிறது. அவரது கல்லூரி நண்பரான ஸதீஸ் சந்திர ராயின் மூலமாகத்தான் அவருக்குத் தாகுரோடும் அவருடைய நூல்களோடும் பழக்கம் ஏற்பட்டது.

தாகுர் இயற்றிய கவிதையைப் போல் தாமும் எழுதுவது பயனற்ற செயல் என்பதைத் தத்தர் உணர்ந்தார். ஆழப் பதிந்துள்ள உணர்ச்சிகளைத் தேடிக் கொணர்வதும், தீவிர மன எழுச்சிகளைக் கடைந்து எடுப்பதும், தம்மால் இயலாதவை என்பது அவருக்கு நன்கு தெரியும். ஆகவே, சொற்களின் எதுகை மோனைகளாலும், இனிய யாப்புக்களின் ஓசை களாலும், அழகாக அமைந்த கவிதையை இயற்ற முயலுவதே தம்மால் செய்யக் கூடியது என்பதையும், மன எழுச்சிகளின் வேகத்தாலும் மிகுதியாலும் சிறந்து விளங்கும் கவிதையைத் தம்மால் இயற்ற முடியாது என்பதையும், அவர் நன்ருகத் தெரிந்துகொண்டு, தம்மால் எது முடியுமோ அதையே செய்ய முயன்ருர். அவர் சொந்தமாக எழுதிய கவிதைகளில் மூன்ரும் புத்தகமான **பூலேர் பஸல்** (கொய்த மலர்கள், 1911) என்னும் நூலை எழுதியபோது, கவிதை எழுதுவதில் அவர் பக்குவம் பெற்றுவிட்டார் என்பது தெரிகிறது. அந்த நூலின் தலைப்பு பாரசீகக் கவிதைகளில் அடிக்கடி வருவதால், பலருக்கும் தெரிந்த 'பஸ்ல்-ஏ குல்' என்னும் சொல் தொடரிலிருந்து சற்றே மாற்றி மேற்கொள்ளப்பட்டது. **குஹூ ஓ கேக்கா** (குயிலும் மயிலும், 1912) என்னும் அவர் அடுத்தாற்போல் எழுதிய நூலிலும் இந்தப் பக்குவ நிலை தளர்ச்சி அடையாமல் காணப்படுகிறது. **துலீர் லிகன்** (தூலிகை எழுதியவை, 1914)

என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகள் எல்லாம் 'காதா' அல்லது கதைப்பாடல் வகையைச் சேர்ந்தவை. அவை 1909 மழைக் காலத்தில் எழுதப்பட்டவை. அப்ர ஆபீர் (அப்பிரகப் பொடியும் சிந்துப் பொடியும், 1916) என்னும் நூலில் அடங்கிய கவிதைகள் 1913 முதல் 1915 வரை எழுதப் பட்டவை. யாப்பு வகைகளை எப்படி எல்லாம் கையாள முடியும் என்பதை அவர் முழுக் கவனத்தோடு ஆராய்ந்து வந்தார் என்பது அவற்றில் தெரிகிறது. இந்த ஆராய்ச்சி களால் தத்தர் பெற்ற வெற்றியை மொழிபெயர்ப்பினுல் போதிய அளவு விளக்கிக் காட்ட முடியாது.

நகைச்சுவை உடையவையும், புரளி செய்பவையுமான, கவிதைகளை எழுதுவது தத்தருக்கு எளிதாக இருந்தது. அவ் வகைக் கவிதைகளின் சிறிய தொகுப்பு ஒன்று ஹஸந்திகா (உலையிலிருந்து விசும் நகைச் சுடர்கள்) என்னும் பெயரால் 1917ல் வெளிவந்தது. பிரமத சௌதுரி எழுதிவந்த கட்டுரை கள் எவ்வளவு கடுமையாகவும், காரமாகவும், எதிர்ப்புடை யவையாகவும், காணப்படுகின்றனவோ, அவற்றில் போன்ற கடுமையும், காரமும், தத்தரின் கவிதைகள் பலவற்றில் காணப் படுகின்றன. ஓர் உதாரணம். வங்காளி இலக்கிய மகாநாடு (வங்கிய ஸாஹித்ய சம்மிலன்) 1914ல், ஏப்ரல் மாதத்தில் பர்த்துவானில் நடைபெற்றது. அப்போது தலைமை தாங்கிய ஹரப்ரஸாத் சாஸ்திரி தமது தலைமை உரையில், அக்காலத்து வங்காளி எழுத்தாளர்கள் சிறிய எளிய கட்டுரைகள் முதலிய வற்றையே இயற்றுகிருர்கள் என்றும்; அவற்றுள் ஒன்றும் பெரியதாகவோ, திண்மை உடையதாகவோ, பளுவாகவோ, இல்லை என்றும் கூறியிருந்தார். இப்படிக் குறைகூறியதற்குப் பதிலுரையாக, தத்தர் கூறிய மறுமொழி அடுத்த மாதம் வெளி வந்த ப்ரவாஸிப் பத்திரிகையில் அவரே எழுதியகவிதைஒன்றில் கூறப்பட்டது. அதில் ஒரு பகுதியை இங்கு மொழிபெயர்த்துக் காட்டுகிறேன்.

> இதோ பார். சாங்கிய தத்துவத்தைக் கூறியவர் மொத்தம் எழுபது சூத்திரங்களையே இயற்றினர். அதனுல் தான் எந்த மகாநாட்டின் மேடையின்மீதும் அவருக்கு விற்றிருக்கப் பீடம் ஏதும் அளிக்கப்பட வில்லை. ஆனல், அண்ணு! அவர், அதற்குப் பதிலாக, மூன்று தடிப் புத்தகங்களை எழுதியிருந்தால், அவருடைய ஆற்றல் மற்றவர்கள் அனைவருக்கும் தெரிந்திருக்கும்: அதோடு தத்துவ மகாநாட்டில் அவருக்கு எப்படி யாவது, குறைந்தது ஒரு கிளைக் கமிட்டியின் தலைவ ராகவேனும், பதவி கிடைத்திருக்கும். அந்த

அப்பாவிப் பேர்வழி சுருக்கமாக, கொஞ்சமாக, எழுதினால் போதும் என்று நினைத்து, (ஹ-ய-வ-ர-ல என்று) பொருள் விளங்காச் சொற்களை எழுதி, அடியோடு தொலைந்துபோனார். அதனால்தான் இந்த நாவலந்தீவினில் அவருக்குப் (பல்கலைக் கழகத்தில்) பேருரையாளராக ஓர் அலுவலோ, அல்லது உறுப்பினராக ஒரு பதவியோ, அளிக்கப்படவில்லை.

அயல் நாட்டார் நம்மை ஆண்டும், நசுக்கியும், வருவதி லிருந்து நமக்கு ஏதாவது விடுதலை கிடைக்கும் என்று, முதல் உலக மகா யுத்தம் முடிவு பெற்றபோது, எதிர்பார்த்த பலர் ஏமாற்றம் அடைந்தார்கள். அவர்கள் அவ்வாறு அடைந்த ஏமாற்றமே மகாத்துமா காந்தி 1920ல் ஒத்துழையாமையைத் தொடங்கவும், அதை நிலைநிற்கச் செய்யவும், ஏற்ற சூழ் நிலையை அமைத்தது. இந் நாட்டில் அமரிக்கையாகச் சிந்திக்கக் கூடிய மனம் படைத்த தமது நண்பர்கள் சிலரைப் போலன்றி, தத்தர் அந்த இயக்கத்தை மிக்க ஊக்கத்தோடு வரவேற்றார். இந்திய இலக்கியத்திலே அந்த இயக்கத்தை முதன் முதலாக வாயாரப் புகழ்ந்து வெளியிட்டது அவருடைய கவிதையே. அவரது மனத்தில் எழுந்த ஊக்கத்தின் தொடக்க வேகத்தில், அதுவரை ஆங்கிலேயர் செய்தவைகள் எல்லாமே தீமை களாகத் தோன்றின. பாட்டாளி மக்களின்மீது அவருடைய மனத்தில் தோன்றிய பரிவான எண்ணங்கள் ஒரு புதிய பொருளைக் கொள்ளலாயின. ஆகவே, தத்தர் சர்க்கார் கான் (சர்க்காவின் பாடல்) என்னும் கவிதையில் பின்வருமாறு கூறினார்.

(மேற்கத்திய) நாகரிகம் தீக் கண்ணை உடைய ஓர் அசுரன். அது தான் கண்டவை அனைத்தையும் பொசுக்கிச் சாம்பலாக்கும் தன்மையை உடையது. அது வாலிபர்களின் ஆண்மையை அழித்து, அவர் களை விழுங்குகிறது. அதன் புகைப் போக்கிகளின் புகைத் துகள்கள் பயிரிட்ட வயல்களிலும் பசும் புல் நிலங்களிலும் படிந்து, அவற்றைப் பாழாக்குகிறது. அது கங்கை ஆற்றை (தொழிற்சாலைகளின்) மலங்கழி —தூயதொட்டியின் வாய்க்காலாக ஆக்குகிறது.

அவர் 1914 முதல் தாம் சாகும் வரை எழுதிய கவிதைகள் எல்லாம் பேலா சேஷேர் கான் (நாள் முடிவின் பாடல்), பிதாஸ் ஆரதி (கடைசி வரவேற்பு), என்னும் இரண்டு நூல்களாகத் தொகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவ் இரண்டும் அவர் கால

மானபின் வெளிவந்தன (1922). இந்தக் கவிதைகளில் வேறு சிறப்பான வளர்ச்சி ஒன்றும் இல்லை; ஆனல் அவற்றின் நடையில் ஓர் எளிமையும், கவிதை ஓசையில் ஓர் இயற்கையான ஒத்திசை வடிவமும், காணுகின்றன. இந்தப் பாடல்களில், அவர் ஏற்கெனவே எழுதிவந்த பாடல்களில் வழங்கியதைக் காட்டிலும் அதிக அளவில், வட்டாரச் சொற்களை வழங்குகிறார். இவற்றுள் சில பாடல்கள் தத்தர் எழுதிய பாட்டுக்களில் எல்லாம் மிகச் சிறந்தவையாக மதிப்பிடக் கூடியவை. தலைசிறந்த அவருடைய பாடல்கள் நன்ருகக் கவனித்துத் தேர்ந்தெடுத்த சொற்களையும், அவ்வற்றுக்கு ஏற்றபடி, விரைவாகத் தாளத்தோடு ஒலிக்கும் யாப்பின் ஓசையையும், கொண்டவை. நன்கு அமைந்தவை. அவை வரையும் சொற்சித்திரங்களும், சொல் உருவங்களும், பளிச்சென்று தோன்றுகின்றன. வாசகரின் மனத்தை வசிகரிக்கின்றன. **பால்கிர் கான்** (பல்லக்குப் பாடல்), **தூரேர் பால்லா** (தொலை தூரப் பயணம்) என்பவை அத்தகைய பாடல்களில் சில.

ஸத்யேந்திர நாத தத்தர் உரைநடையையும் எழுதினுர். அவருடைய கட்டுரைகளில் பெரும்பான்மை புரளிசெய்து குறை கூறுபவை. தாம் எழுதிவந்த புரளிக் கவிதைகளில் 'நவகுமார் கவி ரத்ன' என்னும் புனைபெயரை வழங்கியது போலவே, அவற்றிலும் அப் பெயரையே வழங்கியிருக்கிறார். ஒரு நீண்ட கட்டுரை—அதை ஒரு சிறு நூல் என்று சொல்வதே தகும்—மிகச் சுவையானது. அதற்குச் **சந்தஸ் ஸரஸ்வதி** (யாப்புடைத் தெய்வம்) என்று பெயர். அது பாரதியில் (1918) வெளி வந்தது. அது ஒரு கற்பனைச் சித்திரம்; பெரும்பான்மையும் கவிதையாக அமைந்தது. வங்காளி மொழியின் யாப்பு முறையின் இயற்கை, தன்மை, போக்கு, ஆகியவற்றைக் கவிதை வடிவில் அதில் கூறியிருக்கிறார். இங்கிலாந்திலும் ஐரோப்பாக் கண்டத்திலும் வாழ்ந்த நாடக ஆசிரியர்களான ஸ்டீபன் பிலிப்ஸ், பி.எச். பியெர்ஸ், மாரிஸ் மாட்டெர்லிங்க், என்னும் நாடக ஆசிரியர்களின் சிறிய நாடகங்கள் சிலவற்றைத் தத்தர் மொழிபெயர்த்திருக்கிறார். இந்த மொழிபெயர்ப்புக்கள் எல்லாம் **ரங்க மல்லீ** (1913) என்னும் நூலில் திரட்டப்பட்டுள்ளன. அவர் எழுதிய நாடக நூல் **தூபேர் தோம்யாய்** (தூபப் புகையில்) என்னும் ஒன்றே ஒன்றுதான். இது பாரதியில், 1920ல், வெளிவந்தது. இது நகைச்சுவைக் குட்டி நாடகம். இதில் வரும் நாடக பாத்திரங்கள் அனைவரும் பெண்களே. தசரதனுடைய அந்தப்புரத்தில் இந்த நிகழ்ச்சி நிகழ்ந்ததாக நாடகம் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. பண்டைக் காலக் கௌரவம் வாய்ந்த அந்தச் சூழ்நிலையைச் சீராக

அமைத்துக் காட்டும்பொருட்டு, மிகவும் சிரமப்பட்டு, நாடக-மேடையில் செய்ய வேண்டியவை என்ன, என்ன ஆடைகளை எப்படி அணிய வேண்டும், என்றெல்லாம் விவரமாகக் கூறியிருக்கிறார்.

முற்று முழு வட்டாரப் பேச்சு மொழியில், ஒரு சரித்திர நாவலைத் தத்தர் எழுதத் தொடங்கியிருந்தார்; ஆனால், அது முடிவு பெற வில்லை. அவர் பெயரால் இப்பொழுது உள்ள புனைத்துரை இலக்கியம் **ஜன்ம-துஹ்க்கி** (1912) என்பது. அது யோனஸ் லீ என்னும் நார்வே நாட்டு எழுத்தாளர் எழுதிய **லிவ்ஸ்லாவென்** என்னும் நூலின் மொழிபெயர்ப்பு. மேன் மக்கள் மிதித்து அழுத்திய பாட்டாளி மக்களின்மீது தத்தருக்கு இருந்த அன்பும், இரக்கமும், இந்த மொழிபெயர்ப்பில் நன்கு காணப்படுகின்றன. **சீனேர் தூப்** (சின தூபம், 1912) என்னும் நூல் சின நாட்டு ஞானிகளாகிய டௌவின் மதத்தையும், கன்ப்யூஸியஸ்ஸின் மதத்தையும், வங்காளி வாசகர்களுக்கு, நான்கு சிறு கட்டுரைகளின் மூலமாக, அறிமுகப்படுத்துகிறது.

உலகில் உள்ள முக்கியமான (அநேகமாக எல்லா) பண்டைக்கால மொழிகளிலிருந்தும், நவீன கால மொழிகளிலிருந்தும், பல பாடல்களைத் தத்தர் மொழிபெயர்த்தார். அவருக்கு வடமொழியும், ஆங்கிலமும், மிக நன்ருகத் தெரியும். பிரெஞ்சு மொழியிலும் அவருக்குச் சிறிது பயிற்சி இருந்தது. பாரசிக மொழியும் சிறிது தெரியும். சில இந்திய மொழிகளிலும், வேறு இரண்டொரு ஐரோப்பிய மொழிகளிலும், அவருக்கு அற்ப சொற்பப் பழக்கம் உண்டு. ஆதலால், அவர் மொழிபெயர்ப்புக்களாகத் தேர்ந்தெடுத்த 'மூலங்கள்' எல்லாம் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புக்களே. அவர் மொழி பெயர்த்த பாடல்கள் மூன்று நூல்களாக வெளிவந்தன. **தீர்த்த ஸலில்** (புனித நீர், 1908), **தீர்த்த ரேணு** (புனிதத் தூசி, 1910), **மணி மஞ்ஜூஷா** (நகைப் பெட்டி, 1915), என்பவையே அவை மூன்றும். அவ்வாறு அவர் மொழிபெயர்த்த பாடல்களில், வேதத் துதி மந்திரங்கள்; பண்டைக்கால வட மொழிச் செய்யுள்கள்; நவீன காலத்தைச் சேர்ந்த, இந்தோ-ஆரிய, திராவிட, ஆஸ்டிரிக், திபேத்திய-பர்ம, மொழிகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட, இந்திய நாட்டுப் பாடல்கள்; சீன, ஜப்பான், மலேயா, பிரிட்டன், நாடுகளைச் சேர்ந்த பாடல்கள்; ஐரோப்பாக் கண்டத்தில், பண்டைக் காலத்திலும் நவீன காலத்திலும், வெளிவந்துள்ள பாடல்கள்; ஆகியவை எல்லாம் அடங்கியுள்ளன. அவர் மொழிபெயர்த்த ஆங்கில, ஐரோப்பாக் கண்டக் (ஜெர்மானிய, பிரெஞ்சு) கவிகளில், ஆல்ப்ரெட் ஆஸ்டின், ராபர்ட் ப்ரிட்ஜெஸ், வில்லியம் பட்லர்

யேட்ஸ், எஸ்ரா பவுண்ட், ஆர்தர் ஓஷானெஸ்ஸி, ஆர்னோ ஹோல்ட்ஸ், விக்டர் ஹ்யூகோ, மாரிஸ் மாட்டெர்லிங்க், சார்ல்ஸ் போத்லேர், பால் வேர்லேன், ஸல்லி ப்ருதோம், பால் வலேரி, எமீல் வெர்ஹேரென், முதலியோர் சிலர்.

தத்தருடைய மொழிபெயர்ப்புக்கள் மிக உயர்ந்தவை. எப்பொழுதும் அவை மூலத்தை மிகவும் ஒற்றியிருந்தன என்று சொல்லமுடியாது. ஆயினும், அவை, குற்றம் குறை காண முடியாத முறையில், வங்காளிக் கவிதைகளின் வடிவம் பெற்று விளங்கின.

இந்த நூற்றுண்டின் இரண்டாவது பத்தாண்டில் வாழ்ந்தவர்களும், கவிதைத் துறையில் ஊக்கம் கொண்டவர்களுமான, சிலர் சில நல்ல கவிதைகளையும், படிப்பதற்கு எளிய உரை நடையை நிறையவும், எழுதிவந்தார்கள். தத்தர் இயற்றிய கவிதைகளில் காணப்பட்ட அழகிய யாப்பு முறையின் ஆதிக்கம் அவர்களுடைய கவனத்தைப் பற்றிற்று. அந்த ஆதிக்கத்தை அவர்களில் பலரால் ஒதுக்கித் தள்ள முடியவில்லை. பொது வாசகர்களுக்குப் பிடித்த பாடல்களை அவர்கள் எழுதினார்கள். தத்தருடைய ஆதிக்கத்துக்கு உட்படாதவர்கள் மிகச் சிலரே. அவர்களில் ஒருவர் துவிஜேந்திர நாராயண் பக்சி (1873-1927) என்பவர். தாகுரின் கவிதையின்மீது பக்சி தீவிரப் பற்றுடையவர். தாகுரின் கவிதையின் நறுமணம் அவருடைய கவிதைகளில் பல இடங்களில் வீசுகிறது. அவர் அதிகமாக நூல்களை எழுதவில்லை. அவர் எழுதியுள்ள கவிதை நூல் **ஏக் தாரா** (ஒற்றை நரம்பு யாழ், 1917) என்னும் ஒன்றே உள்ளது. துவிஜேந்திர நாராயணின் ஒன்றுவிட்ட தம்பியான ஜதீந்திர மோஹன் பக்சி (1878-1848) என்பவரும் தாகுரின் கவிதையை அதிகம் பாராட்டினர். இந்த இளைய பக்சி எழுதிய பாடல்கள் 1899 முதல் சிறந்த வங்காளிப் பத்திரிகைகளில் வெளிவந்தன. அவை **லேகா** (எழுத்து, 1906), **ரேகா** (சித்திரம், 1910), **அபராஜிதா** (1913), **நாக்கேசர்** (1917), **நிஹாரிகா** (1917), முதலிய பல நூல்களாகத் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டிருக்கின்றன. அவர் எழுதிய செய்யுள் மிருதுவாகச் செல்வது; சித்திரமான கற்பனைகள் நிரம்பியது, அவரது காலத்தினரான வேறு பல கவிகளின் பாடல்களில் காணப்படுவது போலவே; அவருடைய சிறந்த பாடல்களிலும் எளிய வாழ்க்கையின்மீதும், நாட்டுப்புறக் காட்சிகளின்மீதும், அன்பு தெளிவாகக் காணப்படுகிறது.

கருணாநிதன் பானர்ஜீ, (1877-1955), ஸ்ரீ குமுத் ரஞ்சன், (பிறப்பு 1882), ஸ்ரீ காளிதாஸ் ராய் (பிறப்பு 1889), ஆகிய மூவரையும், அவர்கள் கவிதையைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த மன நிலையின் பொருட்டு இல்லாவிட்டாலும்கூட, அவர்கள் புரிந்து வந்த தொழில் காரணமாகவாவது, ஒன்ருக இணைக்கலாம். அவர்கள் மூவரும் பள்ளி ஆசிரியர்களாக இருந்தவர்கள். **பங்க மங்கள்** என்னும் சிறிய நூலை 1901ல் வெளியிட்டு, பானர்ஜி கலை அரங்கில் தலைகாட்டினர். சுதேசி இயக்கம் திடீரென்று தோன்றியபோது வெளிவந்த விடுதலைப் புகழ்ப் பாடல் அது. அந்தப் பாடல் அத்துணை பக்குவ நிலை பெற்றது அன்று. அவர் பின்னர்ச் சிறந்த கவி ஆகக்கூடியவர் என்று காட்டும் கவிதைப் பண்பின் வித்து அதில் காணப்பட்டது. மேலும், அந்தக் கவிதை அவரைப் பொது வாசகர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்திற்று. பின்னர், அவர் இயற்றிய பாடல் நூல்கள் **ப்ரஸாதீ** (புனித உணவு. 1904), **ஜரா புல்** (உதிர்ந்த பூக்கள், 1911), **சாந்திஜல்** (புனித நீர், 1913), **தாந்தூர்வா** (1921), **ரவீந்திர ஆரதி** (இரவீந்திரருக்கு வணக்கம். 1937) என்பவை. பானர்ஜி இயற்றிய கவிதைகள் எளிமையானவை. மனத்திலிருந்து எழுந்து வெளிப்பட்டவை. அவை தேவேந்திரநாத ஸேனின் கவிதையை நமக்கு நினைப்பூட்டுகின்றன. அவர் அவ்வளவு அதிகமாகக் கவிதைகளை எழுதவில்லை. அதிகமாகப் பல விஷயங்களைப் பற்றியும் எழுதவில்லை.

மல்லிக் என்பவர் கவிதையைப் பற்றிக் கொண்ட நோக்கு, பானர்ஜியின் நோக்கிலிருந்தும் பக்சியின் நோக்கிலிருந்தும் வேறுபட்டது. அவர் நாட்டுப்புறக் காட்சிகளைப் பாராட்டுபவர் மட்டும் அன்று; கிராம வாழ்க்கைக்குப் புறம்பாக, வேறு எதுவும் இருப்பதாக அவர் ஒப்புக்கொள்வதே இல்லை. அவரைச் சிறந்த வைணவ பக்தர் என்றுகூடச் சொல்லலாம் போல் தோன்றுகிறது. அந்த மனநிலையை அவரது கவிதை மறைக்காமல் வெளிக்காட்டுகிறது. 1900 முதல் அவர் கவிதையை எழுதிவந்துள்ளார். பதின்மூன்று சிறிய நூல்களை வெளியிட்டும் இருக்கிருர். அவற்றுள் மூன்று **உஜானி, பனதுஸஸீ, சத தல்** என்பவை 1911லும் கடைசியான **ஸ்வர்ணஸந்த்யா** (பொன்னிற மாலை) 1948-லும் வெளிவந்தன. மல்லிக்கின் கவிதைகள் அளவில் சிறியவை. அவருடைய நடை படாடோபம் இல்லாதது; ஆனால் அதில் புராணங்களிலிருந்து பல விஷயங்கள் அங்கங்கே அழகுபெற அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

நாத்தோர் மகாராஜாவும், **மாஸஸீ ஓ மாமவாணீ** என்னும் மாதப் பத்திரிகையைத் தொடங்கி ஆதரித்துவந்தவருமான

ஜகதிந்திரநாத் ராயின் இலக்கியக் குழுவைப் பக்சி சேர்ந்திருந்ததுபோல், ராயும் சேர்ந்திருந்தார். **குந்தா** (1908), **கிஸலய்** (1911); **பர்ணபுட்** (1914), **க்ஷுத்குண்டா** (குறு நொய்யும், பதரும், 1922), **பைகாலீ** (1940), முதலிய பதினெட்டுக் கவிதை நூல்களை ராய் இயற்றியிருக்கிறார். ராய் இயற்றிய கவிதை கரடுமுரடற்றது, மெல்லோசை உடையது, எளியது. இயற்கையின்மீது புனைந்துரை முறைப் பற்றுடையது, விருவிருப்புடையது.

அக்காலத்தில் செய்யுள்களை அவ்வளவு அதிகமாக இயற்றாத எழுத்தாளர்களில் மணிலால் காங்குளியின் உறவினரான கிரந்தன் சாட்டர்ஜி (1931) என்பவரைக் குறிப்பாகக் கூறலாம். **பாரதி** என்னும் பத்திரிகையில்தான் சாட்டர்ஜி முழுவதுமே எழுதிவந்தார். அவர் ஒரே ஒரு கவிதை நூலை மட்டுமே இயற்றினார். **நதுன் காதா** (புதிய நோட்டுப் புத்தகம், (1923) என்பது அதன் பெயர். அதைத் தவிர, **பாரதிப்** பத்திரிகையிலும் வேறு சிலவற்றிலும் பின்னர் வெளிவந்த சில பாடல்களையும் இயற்றினார். வீட்டில் கணவன் மனைவியரின் இடையே உள்ள காதலைப் பற்றிச் சாட்டர்ஜி கூறிவந்தார். ஆனால் தேவேந்திர நாத் ஸேனையும் கருணாநிதன் பானர்ஜியையும் போல, அவருக்கு மதத்தின்மீது அத்துணை பற்று இல்லை. ஆகையால், அவருடைய கவிதை நிகழ்வியல் உண்மை என்று கூறத்தகுவது, புனைந்துரைக் கவிதையையும் சார்ந்ததாக உள்ளது.

ஆப்டோன் படங்களை அச்சடிப்பதில் இந்தியாவுக்கு வழிகாட்டியாக இருந்தவரும், வங்காளி மொழியில் சிறுவர் கதைத் தொகுதியாகிய **துண்டுனிர் கதா** (சிறு பறவையின் கதை, 1910) என்பதைத் தொகுத்தவரும், ஆகிய ஸுகுமார் ராய் சௌதுரி என்பவர் (1887—1923), உபேந்திரநாத் கிசோர் ராய் சௌதுரியின் மூத்த மகன். அவர் **பாரதி** என்னும் பத்திரிகைக் குழுவினருள் முக்கியமான ஒருவர். படம் பிடிக்கும் கலையிலும் அவர் மகா நிபுணர். அவர் 1921ல் **ஸந்தேஷ்** (தித்திப்புப் பலகாரம்) என்னும் மாதப் பத்திரிகையையும் தொடங்கினார். வங்காளி மொழியில் உள்ள குழந்தைப் பத்திரிகைகளில் அதுவே தலைசிறந்தது. இந்தப் பத்திரிகையில் மிகச் சிறந்த சிறுவர் பாடல்கள் சிலவற்றை அவர் எழுதினார். நமது சிறுவர்-இலக்கியத்தில் நிலைபெற்ற செல்வமாக அவை அமைந்துவிட்டன.

கதைகளை எழுதுவதில் பழைய மரபு முறை, பெரும்பான்மையும் அப்படியே, பின்பற்றப்பட்டுவந்தது. ஆனால்,

கூறப்பட்ட கதையை ஒட்டிய விஷயத்தில், நாளுக்கு நாள், அத் துறையில் வளர்ச்சி நன்ருக வெளிப்படத் தோன்றிற்று. இந்திய சரித்திர-இயல் நிபுணர்களாகிய ஹரப்ரசாத் சாஸ்திரியும், (1853—1931) அவருடைய மாணவரான ரகல்தாஸ் பானர்ஜியும் (1885—1930), வரலாற்று நாவலை எழுதுவதில் நன்கு வெற்றிபெற்ருர்கள். அவர் எழுதிய **பேணோர் மேயே** (வணிகரின் பெண், 1920) என்னும் நாவலின் நடை வட்டார மொழியை மிக நெருங்கி அமைந்தது; பதினேராம் நூற்ருண்டில் மேற்கு வங்காளத்தில் இருந்த சமூக, இல்வாழ்க்கைப் பின்னணிகளை நன்ருகவும், தெளிவாகவும்; உண்மை என்று தோன்றுமாறும். அமைத்து விளக்குகிறது. அவர் இயற்றிய மற்ருெரு புனைந்துரைக் கதை **காஞ்சன் மாலா** என்னும் சரித்திரக் கதை. அதுவும் மிக நன்ருக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. அது **பங்க தாசன்** பத்திரிகையில் 1883-ல், முதன்முதலாக வெளியிடப்பட்டது. அக்காலத்தில் அவரோடு வாழ்ந்த பெரியோர் சிறியோர்களான எழுத்தாளர்களில் பலரைக்காட்டிலும், சாஸ்திரி எழுதிய வங்காளி நடை சிறந்தது. அவர் வடமொழியைக் கற்ற புலவர்களில் முதல் தரத்தைச் சார்ந்தவர். ஆயினும் அவருடைய இலக்கிய நடையில், புலமைச் சொற்களையும், வடமொழிச் சார்பான சொற்களையும், அவர் மிகுதியாகச் சுமத்தவில்லை.

பானர்ஜி இல்வாழ்க்கைத் துறையைச் சார்ந்த மூன்று நாவல்களையும், வரலாற்றுத் துறையைச் சார்ந்த ஏழு நாவல்களையும், எழுதினர். அவற்றுள் வரலாற்று நாவல்களே முக்கியமாகக் கருதத் தக்கவை. **பாஷணோர் கதா** (கல்லின் கதை 1914) என்பதில் கதைப் பகுதி அத்துணை சிறந்ததாக இல்லை. ஆனல், சக மன்னரின் காலத்தில் உள்ள பின்னணியை அது மனத்தில்படியும்படியும், நம்புமாறும், தெளிவாகக்காட்டுகிறது. **கருணு** (1917) என்னும் கதை குப்த சாம்ராஜ்யம் தளரத் தொடங்கிய ஆதிக் காலத்தை, அதாவது, வயது முதிர்ந்த குமார குப்தர் அரசு வீற்றிருந்த காலத்தைப் பற்றியது. **சசாங்க** (1914) என்பது இந்தியாவின் கிழக்குப் பகுதியில் இடைக்காலத் தொடக்கத்தில் வாழ்ந்தவராயும், வீரமும் காதலும் புரிந்தவராயும், மர்மமாய் வாழ்ந்த மாய மனிதராய் நமது கண்களுக்குத் தெளிவாகத் தோன்ருதவராயும், இருந்த ஒருவரைப் பற்றிக் கூறுகிறது. **தர்ம பால்** (1915) என்பது பாலவமிச அரசர்களில் மிகச் சிறந்த மன்னரின் தலைசிறந்த ஆண்மைச் செயல்களைக் கூறுகிறது. **மயூக்** என்பது (1917), ஷாஜஹான் காலத்தில், வங்காள நாட்டில், முகலாய சாம்ராஜ்யத்துக்கும் போர்த்துக்கீசியரின் ஆதிக்கத்துக்கும் இடையே நிகழ்ந்த போரை நடுநிலையாகக் கொண்டு, அதை ஒட்டிக்

கூறப்பட்ட புனைவியல் கதை. **அஸிம்** (1924) என்னும் கதை வங்காள நாட்டில், பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. **லுத்புல்லா** என்பது பகுதி பகுதியாக, 1927-1929ல் வெளிவந்தது. அந்தக் கதையின் நிகழ்ச்சி, நாதர் ஷாவினால் டில்லி கைப்பற்றப்பட்ட காலத்தில், அந்நகரில் நிகழ்ந்ததாக அமைந்திருக்கிறது. **ஹேமகணா, த்குவா** என்னும் இரண்டு கதைகளும் முற்றுப்பெறாமல் விடப்பட்டன. இலக்கியக் கண்ணோடு பார்க்கும்போது, பானர்ஜி இயற்றிய வரலாற்று நாவல்கள் சாட்டர்ஜி காலத்து நாவல்களைவிட அதிக முன்னேற்றம் அடைந்தவையாகக் காணப்படவில்லை. ஆனால், அவற்றில் வாசகரின் மனத்தில் தவறாமல் நன்றாகப் படுவது என்ன என்றால், அந்த ஆசிரியர் தமக்குக் கிடைத்த வரலாற்றுச் செய்திகளைக் கொண்டு, (அவற்றுள் சில இவருடைய சொந்த ஆராய்ச்சியாலேயே கண்டுபிடிக்கப்பட்டவை) நமக்கு உண்மை என்று தோன்றும்படியான ஒரு சூழ்நிலையை நன்றாகத் தொகுத்து அமைத்திருக்கிறார் என்பதே யாகும்.

பாரதியைச் சார்ந்த குழுவினரில் இளையவர்களான கதை ஆசிரியர்கள் அப்போது சாதாரணமாக வழங்கிவந்த காதல் கதைகளையும், இல்வாழ்க்கைக் கதைகளையும், ஒதுக்கி விட்டு, தப்பி வெளியேற முயன்றார்கள். இல்வாழ்க்கைக்குப் புறம்பானதும், முறையில்லாததுமான காதலையும், சற்றே இலேசாகக் காமத்தையும் கூட, புகுத்த முயன்றார்கள். இவ்வகையான கதைகளில் சிறந்தவை **முக்தி**, (இது மணிலால் காங்குளி எழுதியது; பாரதியில் 1914ல் முதலில் வெளிவந்தது), **பங்க திலக்** (சாருசந்திர பானர்ஜி எழுதி 1919ல் வெளிவந்த நாவல்), **ஜடேர் யாத்ரீ** (ஸ்ரீ ஹேமேந்திர குமார் ராய் 1923ல் எழுதிய நெடுங் கதை), என்பவை ஆகும்.

பாரதிப் பத்திரிகைக்கு எழுதிவந்த இளம் எழுத்தாளர்களின் குழுவினர் அனைவரிலும் மிக்க அநுபவமும் பயிற்சியும் உள்ளவர் ஸ்ரீ சௌரீந்த்ர மோஹன் முக்கர்ஜி (பிறப்பு 1884) என்பவர். அவர் அந்தப் பத்திரிகையோடு முதலில் உதவி ஆசிரியராகவும், பின்பு துணை-ஆசிரியராகவும், 1908 முதல், தொடர்பு உடையவராக இருந்தார். 1903 முதலே முக்கர்ஜி சிறுகதைகளை எழுதிவந்தார். 1913 வரையில் அவர் சுயமாக **சேபாலி** (1909), **நிர்ஜர்** (1911), **புஷ்பக்** (1913) என்னும் மூன்று சிறுகதை நூல்களை வெளியிட்டிருந்தார். இன்றுவரை அவர் எழுதிய நாவல்கள், கதைப் பாடல்கள், நாடகங்கள், ஆகியவற்றின் எண் மொத்தம் நூறுக்குமேல் இருக்கும். ஆனால் அவற்றில் பெரும்பான்மை ஆங்கிலத்திலிருந்து மொழிபெயர்க்கப்பட்டவை; அல்லது, ஆங்கில மூலத்தைத் தழுவி எழுதப்பட்டவை. அவர் மொழிபெயர்த்த ஆசிரியர்களில் மோலியேர்,

கோல்ட்ஸ்மித், ஹ்யூகோ, டால்ஸ்ட்டாய், மாட்டெர்லிங்க், தோடே, கார்க்கி, டர்க்கனீவ், மோபஸாங், ஹாக்கர்ட், மாடுன் (சீனர்), டூமா, ஸ்டீவன்ஸன், ரஸ்க்கின், டிக்கென்ஸ், ஸ்விப்ட், வேர்ன், ஹான்ஸ் ஆன்டெர்ஸன், வாஷிங்ட்டன் எர்விங், லால் பிஹாரி டே, ஆகியோர் சிலர். முக்கர்ஜி சுயமாக **ஸ்வயம்வரா** (1931) என்னும் நாடகம் ஒன்றையும் எழுதியிருக்கிருர். அது மஹாபாரதத்தில் காணும் ஸாவித்திரியின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டது. அவருடைய நாடகங்களில் (மொழிபெயர்ப்புக்களும், மற்றவைகளும்) பல பொது நாடக மேடையில் ஒரளவு வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டன.

சாரு சந்திர பானர்ஜி என்பவர் முக்கர்ஜியைப் போல் அத்தனை நூல்களை எழுதவில்லை. ஆனல் அவரும், தமது இலக்கியத் தொழிலைத் தொடங்கும்போது, சிறு கதை எழுத்தாளராகவே தொடங்கினர். வேறு சில அயல்நாட்டுக் கதைகளையும், நாவல்களையும், அவற்றின் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்புக்களிலிருந்து,மொழிபெயர்த்தார். அவர் பத்துப்பன்னிரண்டு சிறு கதை நூல்களை வெளியிட்டிருக்கிருர், **பரண் டாலா** (வரவேற்பு அஞ்சலி, 1910), **புஷ்ப பாத்ரா** (பூக் கூடை, 1910), **ஸவோகாட்** (நன்கொடைகள், 1911), **வன ஜ்யோத்ஸ்ஞ** (கானகத்தில் நிலவு, 1938), முதலியவை அவற்றுள் சில. டாக்கா பல்கலைக் கழகத்தில் வங்காளி மொழியின் விரிவுரை ஆசிரியராக நியமிக்கப்படும் வரை, பானர்ஜி ப்ரவாஸி பத்திரிகையின் உதவி-ஆசிரியராக அதனேடு தொடர்பு கொண்டிருந்தார். தாகுரோடு கலந்து பழக அவருக்கு வாய்ப்புக்கள் கிடைத்தன. அவர் இயற்றிய **ஸ்ரோதேர் புல்** (நீரோடையில் மிதக்கும் பூ, 1915), **தூய் தார்** (இரு நரம்புகள், 1918), **ஹோர் பேர்** (சுருக்கும் முடியும், 1919), என்னும் அவருடைய நாவல்களில் மூன்றின் கதைப் பொருளையேனும் அவர் தாகுரிடமிருந்து பெற்ருர். பானர்ஜி எழுதிய இரண்டாவது நாவலாகிய **பர்காச்சா** (ஒட்டுண்ணி, 1917) என்னும் நூலே அவர் எழுதியவற்றுள் எல்லாம் சிறந்தது என்று தோன்றுகிறது. வாழ்க்கையில் வெற்றி பெருத ஒருவனுடைய கதையாக அது அமைந்திருக்கிறது; பானர்ஜி ஆங்கிலத்திலிருந்து **தி பெர்ஸியன் டேல்ஸ்** (1910), **ராபின்ஸன் க்ருஸோ** (1910), என்னும் நூல்களைத் தழுவி சிறுவர்க்கென்று எழுதினர்.

மானஸீ ஓ மர்மவாணீ என்னும் பத்திரிகையில் இதழ் இதழாகத் தங்கள் நூல்களை வெளியிட்டுவந்த புனைந்துரை ஆசிரியர்கள் அதிகம் இல்லை. அப்படி வெளியிட்டுவந்த புனைந்துரை ஆசிரியர்களுள் தலைசிறந்தவர் ப்ரபாத் குமார் முக்கர்ஜி என்பவர். அந்தப் பத்திரிகையைத் தொடங்கியவர்

களுள் ஒருவரான பகிர் சந்திர சாட்டர்ஜி (1932ல் காலமானுர்) என்பவரும், மனேமோஹன் சாட்டர்ஜி, ஸ்ரீ மனிக் பட்டாசார்யா, ஸுரேந்திர நாத் காங்குளி, இந்திரா தேவி, முதலியோர்களும் அவ்வாறு வெளியிட்டவர்களில் வேறு சிலர்.

அக்காலத்திலே பெண்பால் நாவல் ஆசிரியைகளின் குழு என்று கூறத்தக்க சங்கம் ஒன்று இருந்தது. இந்திரா தேவி, அவருடைய தங்கையான அநுரூபா தேவி, அவர்களோடு இளம் பிராயம் முதலே நட்புக் கொண்டிருந்த நிருபமா தேவி, ஆகியோரால் அது அமைந்தது என்று சொல்லலாம். அவர்களோடு ஸரத் சந்திர சாட்டர்ஜியையும் சேர்த்துக்கொண்டால், அந்தக் குழுவைப் பகல்பூர்ப் பாணிக் கதை ஆசிரியர்களின் குழு என்று கூறலாம். அந்தப் பெண்மணிகளின் உறவினர்களும், சாட்டர்ஜியின் உறவினர்களும், இந்தக் குழுவில் சேர்ந்திருந்தார்கள். உதாரணமாக, ஸ்ரீ சௌரீந்த்ர மோஹன் முக்கர்ஜி, ஸ்ரீ பிபூதி பூஷன் பட்டா, ஸுரேந்திர நாத் காங்குளி (1881-1956), ஸ்ரீ உபேந்திர நாத் காங்குளி (பிறப்பு 1881) ஆகியோரைக் கூறலாம். பகல்பூர் ஆசிரியர் குழுவைச் சேர்ந்த இவர்கள் எழுதிய நாவல்களில் எல்லாம் சாதாரணமான நடைமுறை-இல்வாழ்க்கையில் காணப்படும் காதல், திருமணம் (ஒரு மனேவியையோ, பல மனேவிகளையோ, மணத்தல்), ஆகியவற்றின் மூலமாகத் தோன்றும் இன்ப துன்பங்களே பொதுவாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. ஸ்ரீ சௌரீந்திர மோஹன் முக்கர்ஜி எழுதிய முதல் நாவல் **ஆந்தி** (கண்ணைக் குருடாக்கும் புழுதிக் காற்று) என்பது. இது பாரதியில் 1911-1912ல் பகுதி பகுதியாக வெளிவந்தது. அவருக்குப் பகல்பூர் ஆசிரியக் குழுவினரின்மீது இருந்த பற்றும் தொடர்பும் இந்த நாவலில், ஐயம் இன்றித் தெரிகின்றன. சரத் சந்திர சாட்டர்ஜி என்பவரையே இந்த எழுத்தாளர்-குழுவினர் தங்களுடைய தலைவர் என்று தடையில்லாமல் ஒப்புக்கொண்டிருந்தார்கள். ஆனுல், அவர்களுக்கெல்லாம் பின்னரே, கிட்டத்தட்டக் கடைசியாக நூல்களை எழுதி வெளியிட்டவர்களுள் அவரும் ஒருவர்.

சரத் சந்திர சாட்டர்ஜி (1876-1938) பகல்பூரில் தம்முடைய தாயின் குடும்பத்தில், வளர்ந்து வந்தார். அங்கே இரண்டு ஆண்டுக் காலம் அவர் பள்ளிப் படிப்பும் கல்லூரிப் படிப்பும் பயின்ருர். அவருடைய தாய் தந்தையர், இறந்து போனதால், அவருடைய வீட்டு வாழ்க்கை தகர்ந்து போயிற்று. சில ஆண்டுக் காலம் அவர் வடக்குப் பீஹாரில், வீடு வாசல் இல்லாமல், ஆண்டிபோலத் திரிந்தார். 1903ல்

அவர் பர்மாவுக்குச் சென்று, ரங்கூனில், ஓர் அரசாங்க அலுவலகத்தில், குமாஸ்தாவாக வேலை பார்த்தார். பர்மாவுக்குப் புறப்பட்டுச் செல்லப் போகும் சமயத்தில், கதைப் போட்டிப் பரிசு ஒன்றுக்கு, தம்முடைய சிறிய தகப்பனுரான ஸுரேந்திரநாத் காங்குளியின் பெயரால், ஒரு சிறு கதையை அனுப்பினர். அதற்கு முதல் பரிசு கிடைத்தது. அது 1904ல் வெளிவந்தது. **படதிதி** என்னும் நீண்ட கதை ஒன்றைத் தமது பெயரிலேயே அவர் **பாரதியில்** இரண்டு பகுதிகளாக வெளியிட்டார். ஆனல், அவர் தொடர்ந்து கதை எழுதத் தொடங்கியது 1913ல் தான். பின்னர், புகழ் பெற்ற அவருடைய சிறு கதைகளில் சில, விடாமல் தொடர்ந்து, **ஜமுனு, ஸாகித்ய, பாரத் வர்ஷ,** என்னும் பத்திரிகைகளில் அப்போது வெளிவந்தன. இந்தக் கதைகள் எல்லாம் நன்கு வரவேற்கப்பட்டதால், அவருக்கு ஒழுங்காக வருவாய் கிடைத்துவந்தது. பர்மாவில் அவர் உடல் நலம் இல்லாமல் வருந்தியபடியால், அவர் தமது வேலையை விட்டு விட்டு, இந்தியாவுக்குத் திரும்பினர். எழுத்தாளர் தொழிலை வாழ்க்கைத் தொழிலாக மேற்கொள்ள வேண்டும் என்னும் நோக்கத்தோடு, கல்கத்தாவின் சுற்றுப்புறத்திலுள்ள பகுதி ஒன்றில் தங்கி வாழத் தொடங்கினர். தாம் எழுதிய நூல்களிலிருந்து கிடைத்த வருவாயினல் ஓரளவு சௌகரியமாக வாழ்ந்த நாவலாசிரியர்களில் அவரே முதல்வர். அவருக்குச் சட்டென்று அத்துணை விரைவாகக் கிடைத்த புகழையும், தொடர்ந்து நீடித்து வந்த மக்களின் ஆதரவையும், போல நமதுநாட்டின் இலக்கியச்சரித்திரத்தில் வேறு ஒருவருக்கும் கிடைத்ததில்லை. பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் நூலும், இரவீந்திரநாத தாகுர் எழுதிய நூல்களும் கூட, அத்துணை ஆவலோடும் விருப்பத்தோடும் எதிர்பார்த்து வரவேற்கப்பட்டதில்லை. சாட்டர்ஜியின் கதைகள் பொதுவாக நீளமானவை, அவருடைய நாவல்களில் சில நீளமானவை, சில குறுகியவை. அவர் எழுதியதில் எல்லாம் தாகுரின் ஆதிக்கம் தெரிகிறது. ஆயினும், தாகுரின் உணர்ச்சி ஆழத்தையும் புதுமையையும் அதில் காண முடியாது. சரத் சந்திர சாட்டர்ஜியின் கதைகளிலும் நாவல்களிலும் உணர்ச்சி அதிகம் இல்லாதது குறைதான். ஆயினும், அது போலி உணர்ச்சிகளாலும், பொதுமக்கள் விரும்பும் பலவகைச் சுவைகளாலும், ஓரளவு நிரப்பப்படுகிறது. அவர் இயற்றிய கதைகளில், கருத்தின் ஆழமும் நடையின் மெருகும் இல்லாவிட்டாலும்கூட, அக் கதைகளில் சில, அவற்றில் தெள்ளத் தெளிவாகத் தோன்றும் உண்மையாலும், அடிப்படையில் அவை உள்ளதை உள்ளபடி உரைப்பதாலும், பளிச்சென்று மனத்

தைக் கவர்கின்றன. **பிந்துர் சேலே** (பிந்துவின் குழந்தை, 1913), **ராமேர் ஸுமதி** (இராமனுக்கு மீண்டும் புத்திவருதல், 1914), **அரக்ஷணீயா** (இன்னும் மணமாகாமல் இருக்கும் பெண், 1916), என்பவை.

பல காரணங்களால், சாட்டர்ஜியின் சிறுமைப் பருவமும், வாலிபப் பருவத்தின் முன் பகுதியும், மகிழ்ச்சியாகக் கழிய வில்லை. ஆயினும், இது அவரை மனம் கசந்து போகச் செய்ய வில்லை. என்றாலும் வாழ்க்கையின் சிற்சில கோணங்களை அவரால் பார்க்க இயலாமல் போயிற்று. மனத்தாங்கல், மனம் ஒவ்வாமல் பிரிந்து போதல், மனக் கசப்பு, என்பவை அவருடைய கதைகளில் அதிகம் வருகின்றன. கடைசியில், கதை முடிவில், அவைகள் எல்லாம் மெல்ல மெல்ல ஒழுங்கு பட்டு வந்து, மறைந்து போகின்றன. கதையின் முடிவு...... மகிழ்ச்சியாக முடிந்தாலும், முடியாவிட்டாலுமே—சுவை யாகக் காணப்படுகிறது. இவ்வாறு அவர் கதை எழுதிவந்த முறையும், குடும்பத்தில் ஒருவரும் கவனிக்காமல் இருந்துவரும் பெண்மையின் மீது அவர் காட்டிய ஆதரவும், எளிமையாக வும், நேர்முகமாகவும், இனிமையாகவும், அமைந்திருக்கும் அவரது நடையும், ஆகிய எல்லாம், ஒன்றாகச் சேர்ந்து, அவருடைய கதைகளுக்கு மிக்க கவர்ச்சியை அளித்திருக் கின்றன.

சரத் சந்திரர் முதன் முதலில் எழுதியவற்றில் எல்லாம் பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜியின் ஆதிக்கம் மிக நன்றாகத் துலங்கு கிறது. **தேவ்தாஸ்** (1901ல் எழுதியது; 1917ல் வெளி வந்தது), **பரிணீதா** (மணமாகிய பெண், 1914), **பிராஜ் பாவ்** (பிராஜின் மனைவி, 1914), **பள்ளீ ஸமாஜ்** (கிராம சமாஜம், 1916), என்னும் கதைகளில் கூறப்படும் கதைகளும், அவற் றைக் கூறும் முறையும், முதிய சாட்டர்ஜியின் நூல்களிலிருந்து வேறுபட்டுக் காண்பதில்லை. ஆனால், அவற்றின் பின்னணி இக் கால வாழ்க்கையாக உள்ளது. அவற்றின் நடை முன்னவர் நடையினும் எளிமையானது, கதையை அதிக அணிகள் இன்றிக் கூறி வருவது. சாட்டர்ஜியின் கதைகளிலும், நாவல் களிலும், தாகுரின் ஆதிக்கம்—குறிப்பாக அவருடைய சிறு கதைகளின் ஆதிக்கமும், அவர் எழுதிய **கோரா** என்னும் நாவலின் ஆதிக்கமும்—நன்கு காண்கிறது. வீட்டிலே அடக்கி ஒடுக்கி வைக்கப்பட்டும், சிற்சில வேளைகளில் கொடுமை களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டும், வந்த பெண்-இனத்தின் மீது சாட்டர்ஜி அதிக ஆதரவு காட்டிவந்தார். தாங்கள் குற்றம் செய்யாவிட்டாலும், குடும்பத்தாரின் கோபத்துக்கு உள்ளாகி, அவர்களால் ஒதுக்கப்பட்ட பெண்களின்மீது அவர் அதிகம்

பாரபட்சம் காட்டினர் என்றே கூறவேண்டும். அவர் எழுதிய கதைகளில் காணும் சமூகப் பின்னணியும், இல்வாழ்க்கைப் பின்னணியும், பார்க்கப்போனல், மிக நெடுங்காலத்துக்கு முன்னுல் உள்ளவை. ஆனுல், கதையின் சுவை, இப்படிப் பட்ட சூழ்நிலையை நம்பலாமா கூடாதா என்னும் நினைப்பு வாசகர்களின் மனத்தில் எழுவதற்கு இடம் கொடுப்பதில்லை. சமூக வாழ்க்கை தம்முடைய சொந்தக் கருத்துக் களோடு ஒத்திராவிட்டால், அவர் அதைக் குறை கூறுவதுண்டு. ஆனுல், இந்து சமூகத்தினரால் ஒப்புக்கொள்ளப் பட்ட அடிப்படை நல்லொழுக்கங்களை ஒருநாளும் அவர் எதிர்த்துக் கூறியதே இல்லை..

தம்முடைய சொந்த அநுபவத்தில் கண்ட செய்திகளை விரித்துக் கூறும் இடங்களில் எல்லாம் சாட்டர்ஜி தலைசிறந்து காண்கிருர். அப்படி அவர் இயற்றிய நூல்களுக்கு உதாரணங் களாக, நான்கு பகுதிகளாக வெளிவந்த **ஸ்ரீ கண்ட** (1917, 1918, 1927, 1933), **சரித்திர ஹீன்** (1917), **பிராஜ் பாவ** (1914), **பள்ளி ஸமாஜ்** (1916), **தேவ்தாஸ்** (இது அவர் இயற்றிய முதல் நாவல்) என்னும் நாவலின் முதல் பகுதி, அவர் முதன்முதலில் வெளியிட்ட சிறுகதையாகிய **மந்த்ரி** (1904), முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவை எல்லாம் (ஸ்ரீ கண்டாவின் கடைசி இரண்டு பாகங்களைத் தவிர—அவ்விரு பாகங்களும் மற்ற இரு பாகங்களைக் காட்டிலும் தாழ்ந்தவை) சாட்டர்ஜியின் இலக்கிய வாழ்க்கையின் முதல் பகுதியைச்—அதாவது, கதைகளை எழுதுவதில் சிறந்தவர் என்று அவர் முதன்முதலாக ஒப்புக்கொள்ளப்பட்ட காலமாகிய 1913 வரையுள்ள காலத்தை—சேர்ந்தவை. தாகுர் எழுதிய **கோரா** என்னும் நாவலை ஓரளவு ஒத்த கதையை எழுதி வெளியிடவேண்டும் என்ற முயற்சியோடு அவரது இலக்கிய வாழ்க்கையின் இரண்டாம் பகுதி தொடங்கிற்று. இதன் விளைவாகப் பிறந்ததே **க்ருஹ தாஹ** (எரிக்கப்பட்ட வீடு, 1919) என்னும் மிகப் பெரிய நாவல். அதில் அதிக நிகழ்ச்சிகள் இல்லை. அத்தகைய கதையை அவ்வளவு நீளம் நீட்டி வளர்ப்பது அலுப்புத் தட்டுகிறது. அவருடைய மற்ற நாவல்கள் வரவேற்கப்பட்டதுபோல், அது பாராட்டப்படவில்லை. **க்ருஹ தாஹத்தை** எழுதி முடிப்பதற்குள் சாட்டர்ஜி மீண்டும் புனைவியல் காதல் கதைகளை எழுதத் தொடங்கிவிட்டார். **தத்தா** (தானம் செய்யப்பட்ட பெண்—1917 முதல் 1919 வரை இது வெளிவந்தது). **தேனுப-வோனு** (கடனும், தண்டலும், 1923) என்பவை அப்போது எழுதப்பட்டவை. பிந்திய நாவலின் கதை சார்ல்ஸ் கார்விஸ் எழுதிய **லியோலா டேல்ஸ்**

பார்ச்யூன் என்னும் கதையை மிகவும் ஒத்தது. அந்தக் கதையின் பின்னணிகள் பகட்டாகவும் நமக்குப் பழக்கமில்லாமலும் இருந்தபோதிலும், அதில் காதல் பகுதிகள் மட்டுக்கு மிஞ்சி, மிகுந்து காணப்பட்டபோதிலும், அந்தக் கதை இனிமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

அவர் இயற்றிய **பதேர் தாபீ** (பாதையின் தண்டல், 1926) என்னும் காதற் கதைக்குப் பின்னணியாக உள்ளது பர்மாவிலும், கிழக்கு நாடுகளிலும், பரவி நிகழ்ந்துவந்த வங்காள நாட்டுப் புரட்சி இயக்கம். அந்த நாவல் யாதொரு சரியான முகாந்தரமும் இன்றி, அரசாங்கத்தால் தடைசெய்து விலக்கப்பட்டது. **பிப்ரதாஸ்** (1935) என்னும் நூலில் சாட்டர்ஜி மீண்டும் குடும்ப வாழ்க்கையைப் பற்றிக் கூறுகிறார். ஆனால், அதில் எவ்வகையான புதிய நோக்கோ, மதிப்பீடோ, இல்லை. அவர் எழுதி முடித்த நாவல்களில் கடைசியானது **சேஷ் ப்ரச்ன** (இறுதி வினா, 1931) என்பது. அது 'அறிவுப் பேச்சு' மிகுந்த நாவல். அதன் கதை அற்பமானது. அதில் வரும் பேச்சு 'உயர்ந்தது'. காதல், திருமணம், ஆகியவற்றைப் பற்றித் தனி ஆட்களுக்கும் சமூகத்துக்கும் இடையே ஏற்படும் பிரச்சினைகள் அதில் 'உயர்ந்த' பேச்சில் விவாதிக்கப்படுகின்றன.

சாட்டர்ஜி எழுதிய கதைகளில் மக்களுக்குப் பிடித்த கதைகள் சில நாடக வடிவம் பெற்று, நாடக மேடையில் மிக வெற்றிகரமாக நடிக்கப்பட்டன. சாட்டர்ஜி இயற்றிய நூல்கள் இந்தியப் பெரு மொழிகள் பலவற்றிலும், பல தடவை, பலரால், மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன.

சரத் சந்திர சாட்டர்ஜிக்கு இருபது வயது ஆவதற்கு முன்னமேயே, இலக்கியத் துறையில் வெற்றி பெறவேண்டும் என்னும் அவாக் கொண்ட இளைஞர்களைத் தம் குழுவினராகச் சேர்த்துக்கொண்டார். அதிக வயது ஆகாத அந்த இளம் பிராயத்தினர்கள் விதிகள், சட்டங்கள் என்னும் கட்டுப்பாடுகள் ஒன்றும் இல்லாத இளைஞர் கழகம் ஒன்றை ஏற்படுத்திக் கொண்டார்கள். அவர்கள் 1896 வாக்கில் **சாயா** என்னும் கையெழுத்துப் பத்திரிகை ஒன்றைத் தொடங்கினார்கள். இக் குழுவைச் சேர்ந்த உறுப்பினர்களில் பெரும்பாலோரும், பிற்காலத்தில், சிறந்த எழுத்தாளர்களாகப் புகழ் பெற்றார்கள். அந்த இளைஞர்கள் அனைவரிலும் சாட்டர்ஜியே மூத்தவர்; அவர்கள் அனைவருக்கும் வழிகாட்டியாக இருந்த அறிவாளியும் அவரே. அவர்கள் கூடிய கூட்டங்களில் அவர் எழுதிய

கதைகள் படிக்கப்பட்டன; அல்லது, கையெழுத்துப் பத்திரிகையில் எழுதிப் பலருக்கும் வழங்கப்பட்டன. இவ்வாறு சாட்டர்ஜி தமது இளமைப் பிராயத்திலேயே, தொடக்கத்தில், எழுதியவைகள் எல்லாம் அவரைப் பாராட்டி, அவரைச் சுற்றியிருந்தவர்களின் மனத்தில் ஆழப் பதிந்தன. ஆதலால் தான், புனைந்துரைக் கதைகளை எழுதி வந்த இந்த பகல்பூர் குழுவினர் என்று கூறப்படும் எழுத்தாளர்களுடைய சிறு கதைகள், நாவல்கள். ஆகியவற்றின் கதைப் பொருளாக அமைந்த விஷயங்கள், வியப்பூட்டும் அளவுக்கு, ஒன்றையொன்று ஒத்திருக்கக் காண்கிறோம். 'குந்தலின்' என்னும் கூந்தல் தைலத்தையும், வேறு பல வாசனைச் சரக்குகளையும், இயற்றி வந்த எச். பஸு என்பவர் சில சிறுகதைப் போட்டிகளை ஏற்படுத்தினார். இந்த எழுத்தாளர்கள் அனைவரும் அவற்றில் பரிசு பெற்றார்கள். இவர்கள் தொடக்கத்தில் எழுதியவை பல பாரதிப் பத்திரிகையில் வெளிவந்தன.

சௌரீந்திர முக்கர்ஜியின் நூல்களைப் பற்றி முன்னமேயே கூறியுள்ளோம். அவருடைய உறவினர்களும், பூதேவ் முக்கர்ஜியின் பேத்திகளுமான, இந்திரா, அநுருபா, என்பவர்களின் நூல்கள் அடுத்தாற்போல் அச்சில் வெளிவந்தன. இந்திரா தேவி (1880-1922) சுயமாகச் சிறுகதைத் தொகுதிகளான நான்கு நூல்களையும், **ஸ்பர்ச மணி** (உரைகல், 1958) என்னும் நாவலையும், வெளியிட்டிருக்கிறார். அந்த நாவல் நன்றாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. அதில் காணும் வீட்டுச் சூழ்நிலைகள் நன்றாக வரையப்பட்டுள்ளன. அவர் செய்துள்ள சில மொழிபெயர்ப்புக்களும் நன்றாக இருக்கின்றன. அவளோடு ஒப்பிடும்போது, அவளுடைய தங்கையான அநுருபா தேவியை (1882-1958) அதிக நூல்கள் எழுதிய ஆசிரியை என்றே சொல்லவேண்டும். அவள் முதன்முதலாக எழுதிய நாவல் **ஜ்யோதி ஹாரா** (அவள் இழந்த ஒளி, 1915) என்பது. அது ஒரு பத்திரிகையில், பகுதி பகுதியாக, வெளிவந்தது. ஆனால், அவள் இயற்றிய இரண்டாவது நாவலாகிய **போஷ்ய புத்ர** (சுவீகார மகன், 1912) என்பதே அவளுடைய பெயரைப் பல வாசகருக்கு அறிமுகப்படுத்திற்று. அவள் பின்னர் எழுதிய நாவல்களில் **வாக்தத்தா** (மணம் பேசி முடிக்கப்பட்டவள், 1914), **மந்த்ர சக்தி** (மந்திரத்தின் சக்தி, 1916), **மஹாநிசா** (நள் இரவு, 1919), **மா** (தாய், 1920), என்பவை சில. அநுருபா தேவி எழுதிய மற்ற எந்த நாவலையும் விட **மந்த்ர சக்தி** என்பதே மக்களால் அதிகம் விரும்பப்பட்டது. சரத் சந்திரர் முதன்முதலில் அச்சிட்டு, 1904ல் வெளியிட்ட **மந்திர்** என்னும் கதையின் போக்கை அதன்

கதைப் போக்கு வாசகருக்கு நினைப்பூட்டுகிறது. அநுருபா தேவி சில நாடகங்களையும் இயற்றியுள்ளார்.

ஸ்ரீ பிபூதி பூஷண் பட்டா (பிறப்பு, 1882) கதைகளை மட்டிலும் எழுதினர். அவையும் பெரும்பான்மையும் சிறு கதைகள். அவர் எழுதியவை **ஸ்வேச்சா சாரி** (மனம் போல் நடப்பவர், 1917), **அகாஜேர் காஜ்** (முக்கியமில்லாத வேலை, 1920), **ஸஹஜீய** (1922), **ஸப்தபதி** (மணச் சடங்கில் ஏழடி, 1923), என்னும் நான்கு தொகுதி நூல்கள். அவருடைய முதல் கதைப் புத்தகம் **அஷ்டக்** (எட்டு, 1917) என்பது. அவருடைய சகோதரி நிருபமா தேவி வேறு சில சிறு கதைகளையும் எழுதியிருந்தாள். அவைகள் எல்லாம் **ஆலேயா** (கொள்ளிவாய்ப் பிசாசு, 1917) என்னும் நூலில் சேர்த்து வெளியிடப்பட்டன. அவள் எழுதிய நாவல்கள் பன்னிரண்டுக்கு மேற்பட்டவை. அவள் எழுதிய முதல் நாவல் **அன்ன பூர்ணர் மந்திர்** (அன்னபூர்ணியின் கோயில், 1918) என்பது. சரத் சந்திர சாட்டர்ஜி எழுதிய **அநுபமார் ப்ரேம்** (அநுபமாவின் காதல்) என்னும் சிறுகதையில் கூறப்பட்ட விஷயத்தை அது அநேகமாக ஒத்துக் காண்கிறது. அவர் எழுதிய நூல்களில் பலரும் விரும்பிப் படிப்பது **திதி** (மூத்த சக்களத்தி: இது 1912-1913, 1915 ஆண்டுகளில் பகுதிபகுதியாக வெளி வந்தது). **உச்ருங்கல்** (அடங்காதது, 1920), **தேவத்ர** (தெய்வத்துக்கு அளிக்கப்பட்டது, 1927), என்பவை அவள் எழுதிய நாவல்களில் வேறு சில. நிருபமாவின் நாவல்கள் படிப்பதற்கு இனியவை. அவை அதிக நீளம் உள்ளவை அல்ல; கனமான பொருளுடையவையும் அல்ல. அவளுடைய நடையில் ஆடம்பரமே கிடையாது. நீதி புகட்டவோ, தத்துவம் பேசவோ, அவள் சிறிதும் முயல்வதில்லை. அரை குறைப் பைத்தியமாகவும், ஊமையாகவும், பிறந்த ஒரு பெண் தவறுதலாக ஓர் இளைஞனுக்கு மணம் செய்விக்கப்படுகிருள். அந்த இளைய கணவனின் கவனத்தாலும், அன்பாலும், ஆதரவாலும், அவளுடைய மூளையில், சிறிது சிறிதாக, அறிவொளி தோன்றுவதையும், அவளுடைய மனத்தில், சிறிது சிறிதாக, அன்பு உதயமாவதையும், அவள் எழுதிய **ச்யாமளீ** (1940) என்னும் நாவல் கூறுகிறது. அது நாடகமாக அமைக்கப்பட்டு, கல்கத்தாவில் ஒரு பொது நாடகமேடையில் நடிக்கப்பட்டு, முன்பின் காணப்படாத வெற்றியைப் பெற்றது.

ஸ்ரீமதி சைலபாலா கோஷ்ஜயா (பிறப்பு 1894) என்பவள் பகல்பூர் குழுவைச் சேர்ந்தவள் அல்லள். ஆனல், அவளும், பெண் என்னும் நிலையிலிருந்து, தான் கண்டவற்றைப் பற்றி எழுதிவந்த காரணத்தால் (அவள் கண்ட கோணம் மற்றவர்

களின் கோணத்திலிருந்து சற்றே வேறாக உள்ளது). அவளுடைய பெயரும் இந்திரா, அநுரூபா, நிருபமா, என்பவர் களின் பெயரோடு சாதாரணமாகச் சேர்த்தே கூறப்படுகிறது. அவளும் முதலில் சிறு கதைகளையே எழுதத் தொடங்கினாள். பின்னரே, அவள் நாவலை எழுதத் தொடங்கினாள். அவளுடைய முதல் நாவல் **ஸேக் ஆந்து** (இது 1915, 1917ல் பகுதி பகுதியாக வெளிவந்தது) என்பதின் கதை துணிகரமாக அமைக்கப்பட்டது. கல்வி கற்றவளாயும், பண்பாடு உடைய வளாயும், உள்ள ஒரு இந்துப் பெண் தனது தந்தையின் கார் ஓட்டியான முஸ்லிம் வாலிபன்மீது கொண்ட நிறைவேறாக் காதலைப் பற்றிய கதையே அது. **மிஷ்டி ஸர்பத்** (தித்திப்புப் பானகம், 1920) என்பது ஒரு முஸ்லிம் குடும்பத்தின் இனிய வாழ்க்கைக் கதை. **ஜன்ம-அபராதி** (பிறப்பு முதலே குற்றவாளி, 1920) என்பதின் கதை உண்மை போல் தோன்று கிறது. சைலபாலா ஏழு, எட்டுச் சிறு கதை நூல்களையும், சுமார் இருபத்து நான்கு நாவல்களையும், ஒரு நாடகத்தையும், எழுதியிருக்கிறார்.

ஸ்ரீமதி சாந்தா தேவியும் (1918), ஸ்ரீமதி ஸீதா தேவியும் (1895), பத்திரிகைத் துறையில் நெடுங் காலம் பணியாற்றிய ராமானந்த சாட்டர்ஜியின் பெண்கள். அவர்கள் கதைகளையும் நாவல்களையும் எழுதிவந்தார்கள். அவை ப்ரவாஸீ பத்திரிகை யில் மட்டுமே வெளிவந்தன. அவர்கள் சிறுவர்க்கான நல்ல கதைகள் சிலவற்றையும் எழுதியிருக்கிறார்கள். அவர் களுடைய முதல் நாவலான **உத்யான் லதா** (பூங்காவிலுள்ள கொடி, 1919) என்பது இருவருமாகச் சேர்ந்து எழுதியது.

ஸபுஜ்பத்ரா பத்திரிகையின் முதல் இதழ் 1914ல் மே மாதத்தில் வெளிவந்தது. அதன் கட்சிக்கு எதிர்க் கட்சிப் பத்திரிகையான **நாராயண்** நவம்பரில் வெளிவந்தது. அப்போது கல்கத்தா உயர்நீதி மன்றத்தில் மிகச் சிறந்த வழக்கறிஞர்களுள் ஒருவராக இருந்த சித்த ரஞ்சன் தாஸ் (1807-1925) என்பவர் அந்தப் பத்திரிகையை ஆதரித்து வந்தார். ஆனால், அப் பத்திரிகைக்கு வழிகாட்டியாக இருந்தவர் பிபின் சந்திர பால் (1857-1952). **பங்க தர்சன்** பத்திரிகைக்குத் தாகுருக்குப் பின் பால் ஆசிரியராக இருந்தார். அப் பத்திரிகை 1913ல் நின்றுபோயிற்று. **நாராயண்** என்பது வேறு எந்தக் குறிப்பிட்ட திட்டத்தையும் வகுத்துக் கொள்ளாமல், இரவீந்திர நாத தாகுரையும், அவரைப் பின் பற்றியவர்களையும், எதிர்க்கும் ஒரே நோக்கத்துடனேயே

தொடங்கப்பட்டது. அந்தப் பத்திரிகைக்கு ஹரப்ரசாத் சாஸ்திரி ஒழுங்காகக் கட்டுரைகளை எழுதி வந்தார். தாஸ் கவிதைகளை எழுதினர். பால் கட்டுரைகளையும் சில கதைகளையும் எழுதினர். **நாராயண்** சந்திர பட்டசார்யா (இறப்பு, 1927) என்பவரே **நாராயண்** பத்திரிகையில் சிறு கதைகளை எழுதிவந்த முக்கிய ஆசிரியர். அவருடைய சிறு கதைகளும் நாவல்களுமாக ஐம்பதுக்கு மேல் உள்ளன. **கதாகுஞ்சா** (கதைக் கொடிப் பந்தர்) என்னும் அவருடைய முதல் கதைத் தொகுதி 1907லும், **குலபுரோஹித்** (குடும்பப் புரோகிதர்) என்னும் அவருடைய முதல் நாவல் 1909லும், வெளிவந்தன. கதை கூறுபவர் என்னும் முறையில் பார்க்கும்போது, நாராயண சந்திரரைச் சரத்சந்திர சாட்டர்ஜியோடு ஒப்பிடலாம். ஆனல், சாட்டர்ஜியின் உணர்ச்சி வேகமும், நெருப்புப் போன்ற கர்ந்தியும், சொலிப்பின் ஒளியும், அவருடைய எழுத்தில் இல்லை. ப்ரஜேந்திரநாத் ஸீல் என்னும் அறிவிற் சிறந்த தத்துவ-ஞானியின் மகளாகிய ஸரயுபாலா தாஸ் குப்தா (1889-1949) என்பவள் சில சிந்தனைக் கட்டுரைகளை எழுதிவந்தாள். அப்போதுதான் அவள் **வஸந்தப் ப்ரயாண்** (இளவேனில் செலவு, 1914) என்னும் முதல் நூலை வெளியிட்டிருந்தாள். அது உணர்ச்சி அநுபவம் ஒன்றை ஆள்குறியாத் தன்மையில் கூறிய கதை. அது சங்கேதக் கருத்துக்களை உடையது எனினும், அவை அதிக ஆழமற்றவை; எளிதில் விளங்குபவை. அந்த நூலுக்கு இரவிந்திரநாத தாகுர் ஒரு முகவுரையை எழுதியிருந்தார். அவள் எழுதிய **த்ரிவேணி** (1915), **தேவோத்தர் விச்வ நாட்ய** (பிரபஞ்சத்தின் அதி-தெய்விகத் திருவிளையாடல், 1916), என்னும் வேறு இரண்டு நூல்களும் முதலாவது நூலை ஒத்தவை. இவற்றுள் கடைசி நூல் ஒரு சங்கேத நாடகம். அதில் தாகுரின் ஆதிக்கம் ஓரளவு காணப்படுகிறது. தொழிலாளிக்கும் முதலாளிக்கும் இடையே உள்ள உறவையும், ஆட்சி புரிபவர்களுக்கும் ஆட்சிக்கு உட்பட்ட குடிமக்களுக்கும் இடையே காணும் உறவையும், போன்ற மிக நவீனமான பிரச்சினைகளில் சில அவற்றில் நேர்முகமாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவள் எழுதிய நூல்களில் எல்லாம் தத்துவஞானியாகிய அவளுடைய தந்தையின் ஆதிக்கம் காணப்படுகிறது.

நாராயண் பத்திரிகைக்கு எழுதிவந்த சிந்தனையில் சிறந்த ஆசிரியர்களுள் ஹரிதாஸ் ஹல்தார் (1862-1934) என்பவர் ஒருவர். சாதாரணமாக மற்றவர்கள் எழுதுவதைக் காட்டிலும் உள்ளதை உள்ளபடி கூறும் தன்மை அதிகம் வாய்ந்த கதைகள் சிலவற்றை அவர் அப்பத்திரிகைக்கு எழுதிவந்தார்.

அவை எல்லாம் பின்னர் **மதன் பியாதா** என்னும் சிறு நூலாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன. ஹல்தார் முதலில் எழுதிய நூல் **கோபர் கணேசர் கவேஷண** (உதவாக்கரையின் ஆராய்ச்சிகள், 1916) என்பது. சிந்தனை மனம் படைத்த வாசகர்களால் அது நன்கு வரவேற்கப்பட்டது. அக்காலத்தில் சமூகம், அரசியல், நீதிமன்றம், சமயம், பண்பாடு, ஆகிய துறைகளில் எழுந்த தீவிரமான பிரச்சினைகளைப் பற்றிய ஆறு கட்டுரைகள் அதில் அடங்கியுள்ளன. அதன் நடை எளிதானது; மனத்தைக் கவர்வது. அதில் அரிய நகைச்சுவை காண்கிறது. ஆசிரியரின் நுட்பமான அலசித் துருவி ஆராயும் திறமும் அதில் நன்கு தெரிகிறது.

ஸத்யேந்த்ர கிருஷ்ண குப்தர் உண்மை போன்ற 'நிகழ்வியல்' கதைகள் சிலவற்றை **நாராயண்** பத்திரிகையில் எழுதி வந்தார். ஆனால், 'உள்ளதை உள்ளபடி கூறல்' என்னும் முறையைப் பின்பற்றியதாயும், பின்னால் தோன்றியதாயும், உள்ள 'நிகழ்வியல்' ஆசிரியர்களின் குழுவுக்குக் காரணமாக உள்ளவர் டாக்டர் நரேஸ் சந்திர குப்தா (பிறப்பு 1882). அவர் வெளியிட்ட **த்விதீய பக்ஷ** (இளையாள், 1919) என்னும் முதலாவது கதைத் தொகுதி நூலில். வெளிவந்த **டாந்திதி** (பாட்டி) என்னும் கதை முதன்முதலில் **நாராயண்** பத்திரிகையில், 1918ல், வெளிவந்தது. டாக்காவிலே நிறுவப்பட்ட பல்கலைக் கழகத்தில் சட்டப் பேராசிரியராக டாக்டர் ஸேன் குப்தா அமர்ந்து, அங்கே சென்று வாழ்ந்தார். சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், அவர் கல்கத்தாவுக்குத் திரும்பி வந்து, அங்கு உயர்நீதி மன்றத்தில் வழக்கறிஞராகத் தொழில் புரியத் தொடங்கினார். ஆனால், அதற்கு முன்னமேயே டாக்காவிலே 'முன்னேற்றப் பண்புடையது' என்று கூறிக்கொண்ட ஒரு புதிய இலக்கிய இயக்கத்துக்கு அவர் வித்திட்டிருந்தார். **நாராயண்** பத்திரிகையில் எழுதிய கதைக்குப் பின், **சுபா** (1920), **சாஸ்தி** (1921), என்னும் நாவல்கள் வெளிவந்தன. அவற்றில் இலேசாக, எனினும் ஓரளவு தெளிவாக, வெளியிடப்பட்ட ஆண்—பெண்—உறவுகள் வழக்கமாக மக்கள் கருதும் எண்ணங்களுக்கு மாறுபட்டவை. ஆகையால், அவற்றைக் கண்ட பல விமர்சகர்கள் அக் கருத்துக்களைக் கோபத்தோடு குறை கூறினார்கள். அவர் எழுதிய அடுத்த நாவல் **பாபேர் சாப்** (பாவத்தின் முத்திரை, 1922) என்பது **மேக்நாத்** என்னும் தலைப்புப் பெயரோடு, பகுதி பகுதியாக, வெளிவந்தது. ஆண்—பெண்—உறவுகளையும், குற்ற-இயலையும், பற்றி அது ஓரளவு துணிகரமாகவே எழுதப்பட்டுள்ளது. அந் நூலுக்குப் பிறகு, டாக்டர் ஸேன் குப்தா மற்றெல்லா

நாவல் ஆசிரியர்களும் எழுதிவந்த அபாயமில்லாப் பாதையைப் பின்பற்றி நடக்கத் தொடங்கிவிட்டார் என்று கூறலாம். இது வரை அவர் எழுதிய நாவல்களும் சிறுகதைகளும் சுமார் ஐம்பது இருக்கும். அவர் சில நாடகங்களையும் எழுதி யிருக்கிறார்.

கிரீஷ் சந்திர கோஷ் இறந்த பிறகு, நாடகங்களின் தன்மைகளிலும், அவற்றை நடிக்கும் முறைகளிலும், பெரிய மாறுபாடு ஒன்றும் ஏற்படவில்லை. ஆனால், மக்கள் விரும்பும் சாமானிய நாடகங்களில் அதுவரை காணப்பட்டுவந்த சமயத் தொனியில் ஓரளவு தளர்ச்சி ஏற்பட்டது. அவற்றின் நீளமும் நன்கு குறைந்துபோயிற்று. டி. எல். ராய் எழுதிய நாடகங்கள் கல்லூரி மாணவ அமெச்சூர் நடிகர்கள் சிலரால் நடிக்கப் பட்டன. அவற்றுள் **நூர்ஜஹான்** (1908), **ஷா ஜஹான்** (1909, என்பவை இரண்டும் முக்கியமானவை. இலேசான சரித்திர நாடகத்தைத் தோற்றுவிப்பதில் அவை முக்கிய வழி காட்டிகளாக இருந்தன. மக்களுக்கு விருப்பமான நாடகங்களை எழுதியவர்களுள் க்ஷிரோத் ப்ரஸாத் வித்யா விநோத் (1860-1927), அபரேஷ் சந்திர முக்கர்ஜி (1853-1934), நிஷிகண்ட பஸுராய், முதலியோர் சிலர். புதிய முறைகளுக்கு ஒத்தவாறு தம்முடைய நாடகங்களை மாற்றி அமைத்துக் கொண்டவர்களில் முதல்வர் பழைய முறையில் எழுதி ஊறிய வித்யா விநோத் என்பவர். அவர் எழுதிய **கின்னரி** (கின்னரப் பெண்கள், 1928), என்பது அக்காலத்தில் பொது நாடக மேடையில் பலரும் விரும்பிப் பார்த்த இசை நாடகம்.

கல்லூரியில் ஆங்கிலப் பேராசிரியரும், டி. எல். ராய் எழுதிய நாடகங்களை முன்னர்ப் பலகாலும் நடித்துவந்த இளைய அமெச்சூர்களில் முக்கியமானவருமான, ஸ்ரீ சிசிர் குமார் பதுரி (பிறப்பு 1889) என்பவர் நாடக மேடையில் ஒரு முக்கியச் சீர்திருத்தத்தை இயற்றினார் (1924). பொது மக்கள் நாடக மேடையையும் அதில் நடிக்கப்படும் காட்சிகளையும் சீர்திருத்துவதில், ஸ்ரீ பதுரிக்கு அவருடைய துணைவர்களும் நண்பர்களுமான மணிலால் காங்குளியும், பிறரும், உதவியளித் தார்கள். தாகுரின் **விசித்ராக்** கூட்டங்கள் சிலவற்றுக்கு ஸ்ரீ பாதுரி சென்றிருந்தார். **பால்குனி** நாடகம் நடிக்கப்

படுவதையும் பார்த்திருந்தார். அவர் அசாதாரணமான நடிப்புத் திறமை உடையவர். ஆகவே, அவர் மேற்கொண்ட செயலுக்கு அவருக்குப் போதிய தகுதி இருந்தது. ஜோகேஷ் சந்திர சௌதுரி (1887-1948) இயற்றிய ஸீதா (1924) என்னும் நாடகத்தில்தான் ஸ்ரீ பாதுரி முதன் முதலாகத் தொழில் முறையில் நாடக மேடையில் தோன்றினர். அது மிகப் பெரிய வெற்றி பெற்றது. இந்திய நாடகக் கலையின் சரித்திரப் போக்கையே அது மாற்றிற்று.

25.

சுதந்திர இயக்கம் முதல் மற்றேர் உலக மகாயுத்தம் வரை

ஒத்துழையாமை இயக்கம் முதலில் அலேபோல் மோதி எழுந்து ஓய்ந்தபின், அரசியல் துறையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகள் எல்லாம், சில வேளேகளில், சட்ட மறுப்பாகவும், இந்தியாவில் ஆட்சி புரியும் பிரிட்டிஷ் அரசாங்கத்தோடு ஒத்துழையாமையாகவும், வேறு சில வேளேகளில், சுய ஆட்சியை ஒட்டிய ஏதாவதோர் அநுகூலம் கிடைக்கும்போல் இருந்தால், அதோடு ஒத்துழைப்பாகவும், மாறி மாறி அமைந்து வந்தது. பொது மக்கள் பலரும் ஓரளவு அரசியல் உணர்ச்சியைப் பெற்று வந்தார்கள். நாடானது தொழில் துறையில் இனி வளர்ந்தேறப் போகிறது என்பது உறுதி யாகத் தெரிந்தது. நாட்டுப்புறத்தில் வாழ்ந்துவந்ததாயும், பல தொழில்களில் ஈடுபட்டதாயும், உள்ள சமூகத்தினிடையே ஆங்கிலக் கல்வி மேன்மேலும் விரைவாக ஊறிப் பரந்து வந்தது. கல்கத்தா நகரமும், நாட்டின் பல இடங்களில் உள்ள நகரங்கள் பலவும், அவற்றைச் சுற்றி உள்ள கிராமங்களி லிருந்து, உயிருக்கு உயிரான இரத்தத்தை உறிஞ்சுவதுபோல, சிறந்த மக்களே இடைவிடாமல், உறிஞ்சி வந்தன. இந்த நிகழ்ச்சியால் இலக்கியத்தில் இருவகையான விளேவுகள் உண்டாயின. நகரத்திலும், அதன் சுற்றுப்புறப் பகுதிகளிலும். வாழ்ந்துவரும் ஏழை மக்களின் எளிய வாழ்க்கையைப் பற்றியே கூறவேண்டும் என்று இளேய எழுத்தாளர்களில் ஒரு குழுவினர் உறுதியாக முடிவு செய்தார்கள். பாரதி, நாரா யண், என்னும் பத்திரிகைகளில் உள்ளதை உள்ளபடி உரைத் தல் என்னும் நிகழ்வியல் முறையில் எழுதத் தொடங்கிய முதிய எழுத்தாளர்களில் சிலரும் இந்தக் குழுவினரோடு இணேந்துகொண்டார்கள். இந்தப் புதிய 'நவீன' இயக்கத்தை ஆதரித்துவந்த முக்கியப் பத்திரிகை **கல்லோல்** (அலேவீசும் நீரோட்டம்) என்பது. அது கோகுல் சந்திர நாத், தனேஸ் ரஞ்சன் தாஸ், என்பவர்களால் 1923ல் தொடங்கப்பட்டது.

இந்த இயக்கத்திற்கு முன்னேடியாக முன்தோன்றியது நான்கு சிறு கதைகள் அடங்கிய **ஜடேர் தோலா** (புயலின் வீச்சு. 1922) என்னும் சிறிய நூல். அக் கதைகளே எழுதிய வர்கள் கோகுல் சந்த்ர நாத், தினேஷ் ரஞ்சன் தாஸ், ஸ்ரீமதி ஸுநீதி தேவி, ஸ்ரீ மணீந்திர லால் பஸு, என்பவர்கள். 'நான்கு கலேக் கழகம்' என்னும் பெயர் பூண்ட அந்தக் குழு அந்த நூலே

வெளியிட்டது. நாக் என்பவர் அரசாங்கக் கலைப் பள்ளி மாணவர்; தாஸ் என்பவர் அமெச்சூர் நடிகர்; ஸுநீதி தேவி என்பவர் செய்யுள்களை இயற்றிவந்த ஆசிரியை பஸு கதைகளை எழுதிவந்தவர். இலக்கியத் துறை ஒழுக்கங்கள் என்று அக்காலத்தில் கருதியமுறைப்படி இளைய ஆசிரியர்களின் கதைகளில் சில ஒழுங்கீனமானவை என்று கருதப்பட்டன. அந்தப் பத்திரிகையும் பலரால் படிக்கப்பட்டுவந்த பத்திரிகை அன்று; அதில் எழுதிவந்தவர்களும் அக்காலத்தில் பெரும்பான்மையும் மக்களுக்கு அறிமுகம் ஆகாத ஆசிரியர்களாக இருந்தவர்கள். ஆகையால், அக் கதைகளைப் பற்றி வாசகர்கள் கொண்டிருந்த கருத்து என்ன என்பது தெரிவதற்குச் சில காலமாவது ஆக வேண்டும்; ஆனால், அதற்கு முன்னமேயே, அத்துணை இளம் பிராயத்தினர் அல்லா வேறு சில எழுத்தாளர்கள் கல்லோல் குழுவை எதிர்க்கத் தொடங்கினார்கள்; அதன் பொருட்டே தொடங்கி நடத்தப்பட்ட பத்திரிகை ஒன்றில், கல்லோல் எழுத்தாளர்கள் எழுதியதைப் புரளி செய்தும், குறைகூறி எழுதியும், அவர்களுக்கு எதிரிடையான மனநிலையைக் கிளப்ப முயன்றார்கள். அந்தப் பத்திரிகை சனிபாரேர் சிடி (சனிவாரச் செய்தி) என்பது. அது முதலில் (நவம்பர், 1924) வாரப் பத்திரிகையாகவும், பின்னர் மாதப் பத்திரிகையாகவும், வெளி வந்தது. அதை நிறுவியவர் ஸ்ரீ அசோக் சாட்டர்ஜி. அதைப் பின்னர் நடத்தியவர் ஸ்ரீ ஸஜனி காந்த தாஸ். அவர்கள் எய்த சொல் அம்புகள் சுறுக்கென்று தைத்திருக்கவேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால், அச் செயலிலிருந்து அவர்கள் எதிர் பார்த்த விளைவு தோன்றவில்லை. அதற்கு நேர்மாறான விளைவே உண்டாயிற்று. அது வேறொருவர் எண்ணாமல் செய்த உபகாரமாக முடிந்தது. அந்தப் புதிய 'முன்னேற்றக் குழுவினர்' எழுதிவந்தவை, மற்றப்படி ஒருவர் கண்ணிலும் படாமல் போயிருக்கலாம்; ஆனால், இவர்கள் எழுதியவை அவற்றைப் பலருக்கும், எதிர்பாராத முறையில், அறிவுறுத்தப் பயன் பட்டன. ஆகவே, விரைவில், கல்லோலை அணைத்து, இரு புறமும் துணைநிற்க, கல்கத்தாவிலிருந்து காலி-கலம் (மையும், கடுதாசியும், 1927) என்னும் பத்திரிகையும், டாக்காவிலிருந்து ப்ரகதி (முன்னேற்றம், 1928) என்னும் பததிரிகையும், வெளி வந்தன.

இந்தப் புதிய 'முன்னேற்ற' எழுத்தாளர்கள் அனைவரும் தங்கள் போஷகப் பொருள்கள் அனைத்தையும் தாகுர் எழுதியவற்றிலிருந்தே பெற்றார்கள். ஆனால், இந்திய எழுத்தாளர்களின் மரபாக உள்ள அடிப்படைத் தத்துவத்தை அவர்கள் உணராதவர்கள், (அவர்களில் சிலர் இதை ஒப்புக்கொண்டும்

இருக்கிறார்கள்). ஆதலால், தாகுரின் கவிதையின் ஆழத்தை அவர்களால் நன்கு அளந்தறிய முடியவில்லை. ஆங்கிலக் கவிகளில் இளைய பரம்பரையைச் சேர்ந்த சிலர் தாகுரின் கவிதைகள் எல்லாம் 'கிழக்கத்திய மழலை' என்று கூறி, அவற்றை ஒதுக்கிவந்த காரணத்தால், இந்த எழுத்தாளர்கள் சிலரும் அவ்வாறு எண்ணியிருக்கலாம். ஆனால், அவர்கள் அப்போது தாகுருக்கு எதிரிடையான மனநிலையை மேற்கொண்டதற்கு உண்மைக் காரணம் அந்தப் பெருங் கவிஞரின் மீதும், அவர் இயற்றிய நூல்களின்மீதும், வேறு ஓர் எதிர்ப்பும் திடீரென்று கிளைத்தெழுந்ததே யாகும். நாவலாசிரியரான டாக்டர் நரேஸ் சந்த்ர ஸேன் குப்தா என்பவரும், கவியாகிய மேஹித் லால் மஜூம்தார் என்பவரும், இந்த 'முன்னேற்றக் குழுவினரின்' டாக்காப் பகுதியினரின் தலைவர்களாக இருந்தார்கள். தாகுர் இயற்றிய இலக்கியம் தலைதூக்கியிருந்த காலம் மாறிப்போய்விட்டது என்ற அவர்கள் கூறினார்கள். ஆகவே, அக் குழுவைப் பின்பற்றிய அனைவரும் தாங்கள் இலக்கியத் துறையில் முன்னேறவொட்டாமல், தங்களுக்கும் தடையாக இருப்பவர் தாகுரே என்று, ஒன்றுபோல ஒத்துப் பாடி வந்தார்கள். அந்த 'முன்னேற்ற' எழுத்தாளர்களில் சிலர் சுயமாகப் புது முறையில் கவிதையைக் காண்பவர்கள், கருத்துக்களை நன்கு வெளியிடக்கூடிய திறமை உடையவர்கள் என்று ஒப்புக்கொண்ட ஸ்ரீ நளினீ காந்த குப்தாவைப் (பிறப்பு: 1889) போன்ற சிந்தனையாளர்களும்கூட, இல்லாத பிரச்சினைகளையும், சூழ்நிலைகளையும், அவர்கள் அமைத்துவருவதும், நம்முடைய நாட்டின் மனநிலைக்கும் பண்பாட்டு மரபுக்கும் அயலானவையும், எதிரிடையானவையுமான, இலட்சியங்களையும் கருத்துக்களையும் புகுத்த முயல்வதும், பிசகு என்று தெளிவாகக் கூறிவந்தார்கள்.

இவ்வாறு 'மரபு வகை' இலக்கியத்துக்கும் 'முன்னேற்ற வகை' இலக்கியத்துக்கும் ஏற்பட்ட போட்டியில் ஈடுபட்ட இரு குழுவினரும், அதைப் பற்றி ஒரு முடிவு சொல்ல வேண்டும் என்று, தாகுரைக் கேட்டார்கள். அந்த நிலை அவருக்குச் சிரமமான நிலை. ஆனாலும், அப்படி அவர்கள் கேட்டுக்கொண்டபோது, தாகுர் அதற்கு இணங்காமல் எப்படியிருக்க முடியும்? ஆகவே, அவர் தம்முடைய கல்கத்தா மாளிகையில் உள்ள விசித்ரா மண்டபத்தில் அவர்கள் இரு திறத்தாரையும் ஒரு கூட்டம் கூட்டுவித்தார். இரு திறத்தாரின் கட்சித் தலைவர்களும், இரு திறத்தையும் சாராத இலக்கிய ஆசிரியர்களும், அங்கு அழைக்கப்பட்டார்கள். அக் கூட்டம் மார்ச்சு 1927ல் இரு தடவை கூடிற்று. முதல் நாளன்று

தாகுர் அக் கூட்டத்தில் தமது கருத்தை வெளியிட்டார். இலக்கியக்கலையின் முக்கியக் கருத்து, புதிய இலக்கிய வடிவங்களை அமைப்பதே யாகும்; இக்கியப் பொருள்கள்—அவை அயல் நாட்டிலிருந்து வந்தவையாகவோ, கலப்படமாகவோ, மரபு வகையைச் சார்ந்தவையாகவோ, எப்படி இருந்தாலுமே—அவை எந்த அளவில் புதிய இலக்கிய வடிவைப் படைக்க உதவுகின்றனவோ அந்த அளவிலேயே அவை மதிக்கப்பெற வேண்டும், என்று கூறினர். அக் காலத்திலே ஐரோப்பிய இலக்கியத்தின் 'நவீனத்தோற்றத்தைப்' பற்றி, அவர் ஆராய்ந்து விளக்கினர். அக் காலத்தில் வங்காளத்தில் நிலவிவந்த இலக்கியத்தின் மீது அது செல்வாக்கு உடையதாக இருக்கலாகாது என்று கூறினர். இரண்டாவது கூட்டத்தின் போது, இந்த விஷயத்தைக் குறித்து விவாதங்கள் நடந்தன. ஆனல், எவ்விதமான முடிவும் ஏற்படவில்லை. 'முன்னேற்ற'க் குழுவினருக்குத் தாகுரின் ஆராய்ச்சியும், விளக்கமும், முடிவும், திருப்தி அளிக்க வில்லை. ஆனல், அப்போதைக்கு அவர்கள், வாய் திறவாமல், சும்மா இருந்து விட்டார்கள். தாகுர் அன்று பேசிய பிறகு, அவர் இலக்கியத்தின் சாரம் (**ஸாஹித்யார் தர்ம**, ஜூலை, 1928) என்னும் கட்டுரை ஒன்றை வெளியிட்டார். அக் கட்டுரைக்கு மறுமொழியாக, **ஸாஹித்ய தர்மேர் ஸீமாஞ** (இலக்கிய சாரத்தின் எல்லைகள், ஆகஸ்டு, 1928) என்னும் கட்டுரை ஒன்றை டாக்டர் நரேஷ் சந்திர ஸேன் குப்தா எழுதினர். தாகுர் தாம் இட்ட வரம்புகளைத் தாமே கடந்து விட்டார் என்று டாக்டர் ஸேன் குப்தா அவரைக் குறை கூறினர். ஆனல், அவர் எடுத்துக்கூறிய வழக்குக்களில் பெரும்பான்மையும் சுமார் இருபது ஆண்டுகளுக்கு முன், டி.எல். ராய் வெளியிட்டிருந்த வழக்குகளே அன்றி, வேறன்று. அதைப் பற்றித் துவிஜேந்திர நாராயண் பக்சி **ஸாஹித்ய தர்மேர் ஸீமாஞ விசார்** (இலக்கிய சாரத்தின் எல்லைகளைப் பற்றிய ஆராய்ச்சி) என்னும் கட்டுரையை (இதுவே அவரது கடைசிக் கட்டுரை) எழுதி, தாகுரின் கட்சியைப் பலமாக ஆதரித்தார். பக்சியின் கட்டுரைக்கு டாக்டர் ஸேன் குப்தா ஒரு மறுமொழி எழுதினர். இந்த விவாதங்கள் எல்லாம் **விசித்ரா** என்னும் பத்திரிகையில் தொடர்ந்து வெளிவந்தன. இந்தக் கட்சிப் பிரதி கட்சிகள் எல்லையில்லாமல் போயிருக்கலாம். ஆனல் தாகுர் **சேஷேர் கவிதா** என்னும் நாவலை எழுதி, அதன் மூலமாக, 'கத்ய கவிதா' (முற்றும் கட்டுப்பாடற்ற செய்யுள்) என்னும் இலக்கிய வடிவத்தைப் படைத்ததும், இந்த விவாதம், மேலும் நிகழாமல், வாயடைத்து நின்று போயிற்று.

யுத்தம் ஓய்ந்த பிறகு, மக்களின் மனத்தில் தோன்றிய அதிருப்திகளாலும், ஒத்துழையாமையாலும், சட்டென்று இலக்கியத் துறையில் ஏற்பட்ட விளைவு காஜி நஸ்ருல் இஸ்லாம் (பிறப்பு: 1882) என்பவரின் கவிதை. இளைய வாலிப ராகவும், பள்ளி மாணவராகவும், இருக்கும்போதே, அப் போது புதிதாகத் திரட்டப்பட்ட வங்காளிப் பட்டாளத்தில் (1916) நஸ்ருல் சேர்ந்தார். தாற்காலிகப் போர் நிறுத்தம் ஏற்படுவதற்குச் சில காலத்துக்கு முன்பு, மெஸோபொட் டேமியாவுக்கு அவர் அனுப்பப்பட்டார். அங்குச் சென்ற படையினருக்குப் போரில் கலந்துகொள்ள யாதொரு வாய்ப்பும் அளிக்கப்படவில்லை. ஆயினும், போர் புரிய வேண்டும் என்னும் பேராவல் நஸ்ருலின் மனத்தை முற்றும் நிரப்பிவிட்டது. பின்னர், இப் பேராவலே சுடச் சுடப் பொங்கித் ததும்பும் உணர்ச்சி மிக்க கவிதையாக வெளி வந்தது. பஞ்சாபிலிருந்து வந்த மௌலவி ஒருவரும் அந்தப் படையில் தொடர்புடையவராக இருந்தார். அவர் பாரசீகக் கவிதையில் மிக்க விருப்பம் உடையவர். அவரோடு கூட நஸ்ருல் **ஹபீஸ்** காவியத்தைப் படித்தார். கவிதைத் துறையில் அவருக்கு அறிமுகம் ஏற்பட்டது இவ்வாறுதான். அவர் வீடு திரும்பியதும் (1918), **ஹபீஸை** விரிவாக விளக்கிச் சில கவிதைகளை எழுதினர். அவரது கவிதைகளில் முக்கியமாகக் கருதத் தக்கவை **பரலயோல்லாஸ்** (ஊழிக்கால மன எழுச்சி), **வித்ரோக** (கலகம்), என்பவை. அவை இரண்டும் 1922ன் தொடக்கத்தில் வெளி வந்தன. அவர் இயற்றிய பாட்டுக் களின் முதலாவது தொகுதி நூல் **அக்னி வீணா** (நெருப்பு வீணை) என்பது. அது அந்த ஆண்டு முடிவதற்குள் வெளி வந்தது; நமது நாட்டில் அதற்கு முன்னே, பின்னே, வேறு எந்த நூலும் அவ்வளவு உற்சாகமாக வரவேற்கப்பட்டதில்லை. அதன் பின், **கல்லோல்** குழுவில் நஸ்ருல் சேர்ந்துகொண்டார். திறமையோடும், காரசாரமாகவும், செய்யுள்களையும் பாடல் களையும் எழுதிக் கொட்டினர். அவர் அப்போது இயற்றிய செய்யுள் நூல்களும், பாடல் நூல்களும் (இவை பெரும்பான் மையும் அளவில் சிறியவை), மொத்தம் இருபது நூல்கள் போல் இருக்கும். அவர் புனைந்துரைக் கதைகளையும், நாடகங் களையும் கூட, எழுதினர். அவர் பின்னர் இயற்றிய பாடல் களில் சிலவும் நன்ருக இருந்தன. ஆனல், **அக்னி வீணையில்** தோன்றிய நெருப்புப் பொறி முன்னமேயே அணைந்துபோய் விட்டது.

நஸ்ருல் உணர்ச்சி மனம் படைத்தவர். ஆனல், அவரது உணர்ச்சி நிலையற்றது; எளிதில் ஆவிபோல் மறைந்து

போவது. அவரை நேரில் கண்டு, கலந்து, அவரோடு பேசி வந்தவர்கள் அவருடைய ஊகத்தையும், உண்மைப் பண்பையும் கண்டு, அவருக்கு வசமானார்கள். ஆனால், அவர் இயற்றிய இலக்கியப் படைப்புக்கள் எல்லாம் (**அக்னி-வீணா**யில் வெளி வந்த முதற் காலக் கவிதைகளைத் தவிர), அவருடைய உண்மைத் திறமையின் உயர்வெல்லையை எட்டவே இல்லை. உணர்ச்சி வேகமும், பேருக்கமும் உள்ள ஆளுமையை உடைய நஸ்ருல் தம்முடைய கவிதைகளில் ஒரு சுறுசுறுப்பையும், உயிர்த் துடிப்பையும் புகுத்தினார். அந்தக் காலத்தில் எழுதிவந்த மற்ற ஆசிரியர்கள் அனைவரின் கவிதைகளிலிருந்தும் இப் பண்புகள் அவற்றைத் தனித்து நிற்கச் செய்கின்றன. பாரசிகச் சொற்களையும், அரபுச் சொற்களையும், இடம் தெரிந்து, நன்கு வழங்கியதால், அவருடைய நடை வலிமை பெற்று விளங்கியது. பின்னர், நஸ்ருலுக்கு முதலில் அரசியலிலும், அதற்குப் பிறகு, பக்தி ஈடுபாட்டிலும், மனம் சென்றது. இவை இரண்டும் அவருடைய கவிதைக்கு இடையூறாக இருந்தன. **அக்னி-வீணா** என்னும் அவருடைய தலைசிறந்த நூலைத் தவிர, அவர் இயற்றிய கவிதைகளும் பாட்டுக்களும் வேறு சில உள்ளன. அவற்றுள் **தோலன் சம்பா** (1923), **பிஷேர் பாம்ஸி** (நச்சு வேய்ங்குழல், 1924), **பாங்கார் கான்** (பிரிவுப் பாடல்கள், 1924), **பூபேர் ஹாபோயா** (கீழ்க் காற்று, 1925), **புல்புல்** (1928), என்பவை பலரும் அறிந்த நூல்கள்.

மோஹித் லால் மஜூம்தார் (1888—1952) ஒரு பள்ளி ஆசிரியர். ஆனால், அவர் தமது தொழிலில் அத்துணைக் கருத்துக் கொள்ளவில்லை. அது அவருக்கு அத்துணை பயன் அளிக்கவும் இல்லை. காஜி நஸ்ருல் இஸ்லாம் என்பவருடன் அவரும் **கல்லோல்** குழுவைச் சேர்ந்தார். அதற்கு முன்னரே, அவர் கவிதைகளை எழுதிப் பழகியிருந்தார். அவர் தேவேந்திரநாத் ஸேன் என்பவருடைய உறவினர். தமது இலக்கிய வாழ்க்கையைத் தொடங்கும்போது, அவர் ஸேனின் கவிதையில் மிக்க மதிப்பையுடையவராக இருந்தார். மஜூம்தார் முதன்முதலாக எழுதிய கவிதை நூல் **தேவேந்திர-மங்கள்** (1912) என்பது. தமக்கு முதியவராகிய ஸேனுக்குத் தமது வணக்கத்தையும் பாராட்டையும் அவர் அந்தச் சிறிய நூலில் வெளியிட்டார். 1919ல், அவர் **பாரதிக்** குழுவைச் சேர்ந்தார். **பாரதிப்** பத்திரிகைக்கு ஒழுங்காக எழுதி வந்தார். அவருடைய கவிதை கம்பீரமான ஓசை உடையதாயும், சந்தம் மிக்கதாயும், துள்ளியோடுவதாயும், இருந்தது; ஸத்யேந்த்ர நாத் தத்தரின் நடையைப் பின்பற்றியதாகக் காணப்பட்டது. ஆனால், அவர், தம்மால் இயன்ற மட்டும் அந்த நடையைக் கைவிட முயன்றுகொண்

டிருந்தார். நஸ்ருலோடு பழக்கம் ஏற்பட்டதும், அவரது கவிதையின் ஆதிக்கம் அந்தப் பழைய முறையைக் கைவிடத் துணை செய்தது. அப்போது, அவரது நடையில் பாரசீகச் சொற்கள் நிறையப் புகுந்தன; பாரசீகக் கவிதைகளில் காணும் பல துறைகளும் அதில் காணப்பட்டன. மஜூம்தார் முதன் முதலாக எழுதிய முக்கியமான கவிதைநூல் **ஸ்வபன் பஸாரீ** (கனவு வியாபாரி, 1922) என்பது. அவர் திறமையுள்ள கவி என்பதையும், பிற்காலத்தில் புகழ்பெறக் கூடியவர் என்பதையும், அது உலகிற்கு அறிவித்தது. 1920ல் வெளிவந்த **அகோர்பந்தி** (சன்னியாசிப் பிசாசு) என்னும் கவிதை ஒன்றில், வாழ்வையும் சாவையும் பற்றி அவர் கொண்டிருந்த மனநிலை ஏற்கெனவே வெளியிடப்பட்டிருந்தது. அந்தக் கவிதையில் **ஓமார் கய்யாம்** என்னும் கவியின் சில பண்புகளைக் காண லாம். **ஸ்வபன் பஸாரி** வெளிவந்தபோது, மஜூம்தாருக்குத் தாகுரின் கவிதையின்மீது இருந்த சிறந்த மதிப்புத் திடீரென்று விட்டுப் போனதுபோல் தோன்றிற்று. ஆகையால், **கல்லோல்** குழுவில் உள்ள உறுப்பினர்கள் அனைவரைக் காட்டிலும் அவர் வயதில் மிக்க மூப்பு உடையவராக இருந்தபோதிலும், அக் குழுவில் சேருவது அவருக்கு எளிதாயிற்று.

அவர் இயற்றிய இரண்டாவது கவிதை நூல் **விஸ்மரணீ** (மறந்துவிட்டவை, 1929) என்பது. அதில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள முக்கியமான கவிதைகளில் சில முதன் முதலில் **கல்லோலில்** வெளிவந்தவை. இந்தக் கவிதைகளில், வாழ்க்கையை, அது தோற்றுமாறே, அவர் ஐயமின்றி, ஒப்புக்கொள்ளுகிறார். என்ன வந்தாலும் வரட்டும் என்று, அவர் வாழ்க்கையை அநுபவிக்கத் தயாராக இருக்கிறார். மரணத்துக்குப் பின் ஒன்றுமே கிடையாது என்பது அவருடைய கொள்கை. 'மோஹ முத்கர்' (தன் ஏமாற்றத்தை உடைக்கும் தடிக் கம்பு) என்னும் கவிதையில், அவர் தாகுரை நோக்கிப் பின்வருமாறு அறைகூவி அழைக்கிறார்:

முகத்தினை உயர்த்தித் தூக்கி, ஒளியற்ற இரவில், முல்லை
மல்லிகை எனவே தோன்றும் விண்ணின்மீன் குழுவை, மற்றும்
மேகம்போல் மங்கிக் காணும் படலத்தை, நன்கு நோக்கி,
முந்திரிக் கொடிகள் சூழ்ந்த தேன்சொரி புலத்தில் நின்று,
செந்நிற அதரம் சோர, வதனமும் வெளிறிக் காண,
பார்த்து நீ, சிந்தை கொண்டு, மார்பினில் பால்சு ரந்தே
ஆறெனப் பெருகிச் சொரியும் பூமியைச் சிறிதும் நோக்காய்;
எள்ளியே நகைப்பாய், என்றும், பசியினால் வருந்தி உண்ண
விரும்பிடும் மாந்தர் காண; இந்திர சாலம் பலவும்
இயற்றியே, அவரை உன்போல் வஞ்சித்தே வருவாய், நாளும்.

எத்துணை காலம் இதுபோல், கவிகளுக்கு அரசே, நீதான்
சாவினை உடைய மாந்தர் பருகியே, உறக்கம் எய்தி,
ஏமாந்து வாழுமாறே, மோகனப் பானம் ஈவாய்?

மஜும்தார் கொண்டிருந்த இம் மனநிலை அவர் 'தத்துவ ஞானியும் துறவியும்' ஆன ஷோப்பென்ஹௌவர் என்பவரை நோக்கி, அவர் இயற்றிய 'பாந்த' (வழிப்போக்கன்) என்னும் கவிதையில் சற்று மாறுபட்டுக் காண்கிறது. மரணத்துக்குப் பின், நினைவு நிலைக்கும் அப்பாற்பட்ட உயர்ந்த நிலை ஒன்று தொடர்ந்து இருக்கவேண்டும் என்று கவி எண்ணினர். இது ஆன்மா என்று சொல்லப்படுவது அன்று. பிரியா நிலைத் தொடரின் அப்பாற்பட்ட செலவே இது; பௌத்த தத்துவ ஞானிகள் ஐந்து **ஸ்கந்தங்களையும்** கட்டிப் பிடிப்பதாகக் கூறுவது. **ஸ்மர கரல்** (வேட்கை நஞ்சு, 1936), **ஹேமந்த கோதூலி** (பனிக்கால இருள் மாலை, 1941), என்னும் வேறு இரண்டு நூல்களையும் மஜும்தார் வெளியிட்டார். **சண்ட சதுர்த்தசி** என்பது பதினான்கு அடிச் செய்யுள்களின் தொகுப்பு நூல். அவர் இறந்த பின்னரே அது வெளிவந்தது. அவர் சில காலம் டாக்காவில் பல்கலைக் கழகத்தில் விரிவுரையாளராக அமர்ந்திருந்தார். அதன்பின், 'முன்னேற்றக்' குழுவிலிருந்து, கிழக்கு வங்காளத்தின் தலைநகராயிருந்த அந்த ஊரில், அது முக்கியமாகத் தொழில் புரியத் தொடங்கியபோது, அவர் விலகிக் கொண்டார். ஆனல், அவரது மனம் மீண்டும் தாகுரின் கவிதையின்மீது பற்றுக் கொள்ளவில்லை. அவரைக் கடந்து அப்பால் சென்று, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் விளங்கிய மைக்கேல் மதுசூதன் டட், பங்கிம் சந்திர சாட்டர்ஜி, என்பவர்களின் கவிதையையே நாடிற்று. அப்போது அவர் சில விமரிசனக் கட்டுரைகளை எழுதினர். அவை **ஆதுனிக் பாங்க்ளா ஸாஹித்ய** (1936), **ஸாஹித்ய கதா** (1938), **ஸாஹித்ய விதான்** (1942), முதலிய சில புத்தகங்களாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன.

மஜும்தார் கருத்தோடும், நுட்பமான கவனத்தோடும், பொறுமையோடும், கவிதைகளை எழுதுபவர். தமது நடை மிக்க திருத்தம் பெற்றதாக இருக்கவேண்டும் என்று அவர் எச்சரிக்கையாக இருந்தார். அவர் அதிகம் எழுதாமல், அவ்வப்போது, சிறிது சிறிதே, எழுதிவந்ததற்கு இது ஒரு காரணம்.

ஜதீந்திர நாத் ஸேன் குப்தா (1897-1950) எஞ்சினியர்-கலையில் பயின்று பட்டம் பெற்றவர். மூர்ஷிதாபாத் மாவட்டத்தில் அவர் ஒரு மேற்பார்வை எஞ்சினியராக வேலை பார்த்து

வந்தார். 1910 முதல்—அதற்கு முன்னால் இல்லாவிட்டாலும் கூட—அவர் கவிதைகளை எழுதிவந்தார். ஆனால், அவரது கவிதை நூல் ஒன்றேனும் 1923க்கு முன் வெளிவர வில்லை. **மரீசிகா** (கானல், 1923), **மருசிகா** (பாலைவனச் சுவாலை, 1972), **மருமாயா** (பாலைவன மாயை, 1930), என்பவையே அவர் இயற்றிய முதல் மூன்று நூல்கள். வாழ்க்கையைப் பற்றி அவர் கொண்டிருந்த விசித்திரமான கருத்தை இந்த நூல்-பெயர்கள் ஓரளவு வெளியிடுகின்றன. அவர், வாழ்க்கைக்கு அடங்காமல், மீறி வாழ முயலவில்லை; வாழ்வை மறுக்கவும் இல்லை. மொத்தத்தில் பார்க்கும்போது, 'வாழ்க்கை நன்று' என்பதே அவரது கொள்கை. ஆனால், வாழ்க்கையில் ஏற்படும் ஏமாற்றங்களையும், முட்டுக்கட்டைகளையும், தோல்விகளையும், துயரங்களையும், அவரால், எளிதில், நன்று என்று கருத முடியவில்லை. ஆகவே, அவருடைய கவிதையின் முக்கியப் பண்பு வாழ்க்கையைச் சற்றே எளிதாகப் புரளி செய்யும் தன்மையுள்ளது. ஸேன் குப்தாவுக்கும் மஜூம்தாருக்கும் உள்ள மனநிலை வேறுபாடு அவர்கள் இயற்றிய **'துஹ்க்கேர் கவி'** (துயரத்தின் கவி) என்பதில் நன்கு தெரிகிறது. மஜூம்தார் இயற்றிய பாடல் ஸேன் குப்தா இயற்றிய கவிதைக்கு நெடுநாளுக்குப் பின் எழுதப்பட்டது. ஐயமின்றி, அதற்கு ஒரு மறுப்பாகவே உள்ளது. ஸேன் குப்தா சொல்லுகிறார்:

> 'அவள் சபதம் செய்துவிட்டாள் என்று நான் அறிகிறேன்: தூய பொன் கிடைக்காது என்று வந்து விட்டால், நான் அணிகளையே அணியாமல், என்னுடைய நாட்களைக் கழிப்பேனே தவிர, போலிப் பொன்னை அணிந்து ஏமாந்து போக மாட்டேன்......தெய்வத் திருவடிகளில் தலையை வணங்கிச் சார்த்தினால், அப்படித் தண்டம் சமர்ப்பிப்பது பக்திக்கும் அன்புக்கும் ஈடாகுமோ? கட்டிய தாம்புக் கயிற்றை அறுத்துக் கொண்டு, மாடுகளைக் கட்டும் தொழுவத்தின் உள்ளே புகுந்தால், அது விடுதலை ஆகுமோ?

மஜூம்தார் கருதுவது பின்வருமாறு:

பொய்களால் ஏமாந்த ஒருவன் எப்பொழுதேனும் உண்மையில் மகிழ்ச்சியுற்றிருந்தாலும், குளிர்ந்த பழஞ் சோற்றைச் சுடுசோறு என்று நினைத்துவந்தாலும், மலடான ஒருத்தி கண்ணனின் சிறிய கல் படிவத்தைத் தன் குழந்தை என்று எண்ணி, தாயன்பை அதன் மீது அளவுகடந்து பொழிந்தாலும், அவர்களுடைய மகிழ்ச்சியைக் கண்ணுற்ற யார்தான், கண்ணில் நீர் பெருக, அதைப் பாராட்ட மாட்டார்கள்? யாரேனும் கடுமை

யான உண்மை நிலையை எடுத்து நினைப்பூட்டி, அவளது மனத்தைப் புண்படுத்துவார்களா?

இதற்கு நெடுங்காலத்துக்குப் பிறகு, ஸேன் குப்தா ஸாயம் (மாலை, 1940), த்ரியாமா (இரவு, 1948); என்னும் வேறு இரண்டு கவிதை நூல்களையும் வெளியிட்டார். நிசாந்திகா (இரவின் முடிவு, 1957) என்பது அவர் இறந்த பின் வெளிவந்த ஒரு தொகை நூல். அவர் இயற்றிய உரை நடை நூல் காவ்ய பரிமிதி (கவிதையின் நுண்ணியற் கணக்கு) என்னும் ஒன்றே ஒன்று. அது கவிதை இலக்கணத்தைப் பற்றிப் பொதுவாகக் கூறுகிறது.

கல்லோலை நிறுவிய கூட்டுதவியாளர் கோகுல் சந்திர நாக் (1895-1915) என்பவர். அவர் அரசாங்கக் கலைப்பள்ளியில் மாணவராக இருந்தார். ஆனால், அங்குப் பயிற்சி முடியுமுன், அவர் அதைவிட்டு வெளியேறிவிட்டார். சில காலம் அவர் கல்கத்தாவில் பூக்கடை வைத்திருந்தார். அவரது மனமும், அவர் வழக்கமாகச் செய்யும் ஒவ்வொரு செயலும், அவர் மேற்கொள்ளும் ஒவ்வோர் அலுவலும், அவர் கலைப்பண்பு நிரம்பியவர் என்பதை வெளியிட்டன. 1923ல், மே மாதத்தில் தினேஷ் ரஞ்சன் தாஸ் (1888-1935) என்பவரின் உதவியைப் பெற்று, கல்லோலைத் தொடங்கினர். அது ஓர் ஏழு ஆண்டுக் காலம் நடந்துவந்தது. அக்காலம் முழுதும் வங்காளி இயக்கத்தில் தோன்றிய புதிய 'முன்னேற்ற' இயக்கத்தை ஆதரித்துவந்த முக்கியப் பத்திரிகையாக அது இருந்து வந்தது. கல்லோல் தொடங்கிய போது, பாரதி குற்றுயிராய்க் கிடந்தது; ஸபுஜ்பத்ராவும் அவ்வப்போது இடை இடையே, வெளிவந்து கொண்டிருந்தது. புகழ் பெற்ற பத்திரிகைகளில் மிக முதியதும் மிக இளையதுமான இரண்டும், 1927-ஆம் ஆண்டு முடிவதற்குள், கடைசியாக, வெளிவராமல் நின்றுபோயின. நாக் காலமான பிறகு, கல்லோலைத் தாஸ் நடத்திவந்தார்.

நாக் முதன் முதலாக எழுதியவை சில குட்டிக் கதைகள். அவை தாகுர் இயற்றிய லிபிகாவை ஓரளவு பின்பற்றி ஒத்திருந்தன. ப்ரவாஸீயிலும், பாரதியிலும், வேறு சில பத்திரிகைகளிலும், அக் கதைகள் வெளிவந்தன. அவை அனைத்தும் ரூப் ரேகா (வடிவமும், உருவ வரிக்கோடும், 1922) என்னும் நூலில் தொகுக்கப்பட்டன. அவர் முதிர்ச்சி பெற்றபின் எழுதிய கதைகள் மாயா முகுல் (மாயை அரும்புகள், 1927) என்னும் நூலாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன. ஆயினும், அவர் இயற்றியவற்றில் எல்லாம் பதிக் (1925) என்னும் நாவலை

தலைசிறந்தது. **கல்லோலின்** முதல் இதழ் முதலே அது பகுதி பகுதியாக, வெளிவந்தது. அதில் கதைத் தொடர்ச்சி அதிகம் இல்லை. ஆனால், அது வாழ்க்கைக் காட்சிகளைப் பிடித்து நிறுத்தி, கண்முன்னே காட்டிற்று. அந்தத் தன்மையும் ஆசிரியரின் எளிய, திருந்திய, கருத்து நிரம்பிய, நடையும், புதுமுறைப் புனைந்துரைக் கதை என்னும் பதவியை அதற்கு அளித்ததோடு, படிக்கத் தக்க நூலாகவும் அதை ஆக்கி விட்டன.

தாஸ் ஏற்கெனவே சிறு சிறு கதைகளை எழுதியிருந்தார். அவற்றில் ஐந்து **மாஷர் நேசா** (பூமியின் மீது அன்பு, 1918), **பூயிம் சாம்பா** (1925), என்னும் இரு நூல்களில் வெளி வந்தன. தாஸ் ஒரு நல்ல ஆமெச்சூர் நடிகர்; நாடக மேடையில் மிக்க விருப்பம் உடையவர். அந்தப் பத்திரிகை நின்று போனபின், அவர் சினிமாத் தொழிலை அலுவலாக மேற் கொண்டார்.

ஸ்ரீ மணீந்திரலால் பஸு (பிறப்பு: 1897) என்பவர், இவர்களின் அளவுக்கு, நல்ல நயமுடைய கவிதைகளை இயற்றும் திறமை உடையவர் அல்லர். பாரதிக் குழுவினருக்கு உகந்ததான புனைவியல் சார்பு அவருக்கும் உண்டு. அவர் இயற்றிய முதல் நாவல் **ரமலா** (1923) என்பது உலக வாழ்க்கையில் நல்ல நிலைமையில் உள்ள மக்களின் இடையே நிகழ்ந்த புனைவியல் காதற்கதை. அக்காலத்தில் புனைந்துரைக் கதைகளை எழுதி வந்த சில இளைஞர்களின் மீது அது ஆதிக்கம் உடையதாக இருந்தது. பஸு தமது இலக்கிய வாழ்க்கையைத் தொடங்கியபோது, முதலில் சிறு கதைகளையே எழுதினார். அவற்றால் அவருக்கு மக்களின் அறிமுகம் ஏற்பட்டது. **மாயா புரி** (மாயைநகர், 1923), **ரக்த கமல்** (செவ்வல்லி, 1924), **ஸோனார் ஹரின்** (பொன்மான், 1924), **கல்ப லதா** (கற்பகக் கொடி, 1935), **ஸஹயாத்ரிணீ** (உடன் பயணம் செய்தபெண் 1941), முதலிய சிறு கதைத் தொகுதிகளை அவர் வெளியிட்டிருக்கிறார். **அஜய்குமார், ஜீவநாயன்** (வாழ்க்கைப் பயணம், 1936), என்பவை அவர் இயற்றிய வேறு இரண்டு நாவல்கள்.

ஸ்ரீ சைலஜானந்த முக்கர்ஜி (பிறப்பு: 1900) என்பவரும், காஜி நஸ்ருல் இஸ்லாமும், மேற்கு வங்காளத்தில் உள்ள சுரங்க நகரம் ஒன்றில் பள்ளியில் ஒன்றாகப் படித்தவர்கள்; இருவரும் ஒன்றாக வாழ்ந்தவர்கள். வங்காளிப் பட்டாளத்தில் சேரவேண்டும் என்னும் நோக்கத்துடன் முக்கர்ஜியும் தமது நண்பரோடுகூட வீட்டை விட்டு ஓடிப்போனார். ஆனால், அவருடைய கார்டியன்கள் அவர் கல்கத்தாவில் இருந்த இடத்

தைக் கண்டுபிடித்து, அவரை வீட்டுக்கு அழைத்து வந்து விட்டார்கள். மெஸோபொட்டேமியாவிலிருந்து நஸ்ருல் திரும்பிய பின்; இடையில் விட்டுப் போன, இலக்கிய முயற்சிகளை, அவரோடுகூட, முக்கர்ஜி மீண்டும் தொடங்கினர். அவர்கள் பள்ளியில் படித்த நாட்களில் முக்கர்ஜிக்குச் செய்யுட்களை எழுதுவதிலும், நஸ்ருலுக்கு உரைநடையில் எழுதுவதிலும், மனம் சென்றது. ஆனல், இப்போதோ, அவர்களுக்கு மனம் சென்ற போக்கு முந்திய நிலைக்கு நேர்மாருக இருந்தது. முக்கர்ஜி சிறு கதைகளை எழுதத் தொடங்கினர். நஸ்ருல் கவிதைகளை எழுதத் தொடங்கினர். அவர்கள் இருவரும் இவ்வாறு முதலில் முயன்ற முயற்சிகள் **வங்கீய முஸல்மான் ஸாஹித்ய பத்திரிகா** (1921) என்னும் பத்திரிகையில் வெளியிடப்பட்டன. முக்கர்ஜி தொடக்கத்தில் எழுதிய கதைகள் **ஆமோர் மஞ்ஜரி** (மாம் பூக்கள், 1923) என்னும் நூலில் தொகுத்து வெளிவந்தன. அக் கதைகளில் இரண்டில் முஸ்லிம் குடும்ப வாழ்க்கை சித்திரித்துக் காட்டப்படுகிறது. இவற்றை அடுத்து, உடனேயே, **ஹாஸி**, **லக்ஷ்மி**, என்னும் இரண்டு நீண்ட கதைகள் (இவற்றைச் சிறிய நாவல்கள் என்று சொல்லலாம்) வெளிவந்தன. கல்கத்தாவில் இந்த ஆசிரியருக்கு இளம் பிராயத்தில் ஏற்பட்ட அநுபவங்களை இக் கதைகள் ஓரளவு அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இந்த அநுபவங்கள் மிக்க திறமையோடும், வலிமையோடும், மனத்தைத் தொடும்படியாகவும், அவர் பிற்காலத்தில் எழுதிய **த்வம்ஸ பதேர் யாத்ரீ ஏரா** (சாவின் பாதையில் செல்லும் பிரயாணிகளே அவர்கள்) என்பது போன்ற கதைகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

உலக அநுபவமுள்ளவரும், விஷயம் தெரிந்தவருமான, வாசகர்களுக்கு முனபு, முக்கர்ஜி முதன் முதலாக உண்மையில் தோற்றியது தம்முடைய சொந்த ஊரின் அருகில் உள்ள நிலக்கரிச் சுரங்கங்களில் வேலை செய்யும் அந்த வட்டார மக்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் சிறு கதைகளின் மூலமாகத்தான் என்று சொல்லலாம். இவற்றுள் முதலில் வெளிவந்தவை **ப்ரவாஸீயில்** வெளியிடப்பட்ட **ரெய்ஸிங் ரிப்போர்ட்** (மார்ச்சு, 1923), அதே பத்திரிகையில் 1923ல் ஏப்ரலில் வெளிவந்தது **பலி தான்** (பலிகொடுத்தல்), 1923ல் ஏப்ரல் மாதத்தில் **கல்லோலில்** வெளிவந்த **மா** (தாய்), 1923ல் மே மாதத்தில் **கல்லோலில்** வெளிவந்த **நாரீர மன்** என்பவை ஆகும். அத்தகைய கதைகள் 1925 முடிவு வரையில், **கல்லோல்**, **ப்ரவாஸீ**, **வங்கவாணி**, **பிஜலீ**, என்பவைகளில் தொடர்ந்து வெளிவந்தன. **சுய்லாகுடி** (நிலக்கரிச் சுரங்க

அலுவலகம், 1930), **தின் மஜுர்** (காட்கூலிக்காரன், 1932), என்னும் நூல்களில் இவை வெளியிடப்பட்டன. இந்தக் கதைகள் உள்ளதை உள்ளபடி நம் கண்முன்னே சித்திரித்துக் காட்டும் நிகழ்வியல் பண்புடையவை. இரக்கமற்ற துன்பியல் இவற்றை ஊடுருவி நிற்கிறது. வட்டார நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய புனைந்துரைக் கதைகளை இயற்றும் வழக்கத்தை தொடங்கிவைத்தவை இவையே. இக் காரணங்களால் இலக்கியப் பாதையில் ஒரு பெரும்பேரிலக்காக உள்ளவை. முக்கர்ஜி பின்னர் எழுதிய கதைகள் அவர் முதலில் எழுதிய தரத்தைத் தளராமல் காப்பாற்றி வந்தன. அவற்றில் அடங்கிய யாவும் அவர் நேரில் அநுபவித்தவைகளையோ, அல்லது நேருக்கு நேராகக் கண்டறிந்தவைகளையோ, அடிப்படையாகக் கொண்டவை. அவற்றில் உண்மை சிறிதும் மாருமல், அப்படியே கூறப்படுகிறது. எவ்விதமான உணர்ச்சியையும் அவற்றில் அவர் வலியப் புகுத்தவில்லை. தாம் கூறுவதற்கு எடுத்துக்கொண்ட கதையையும், அதை முறையாகக் கூறுவதையுமே, அவர் கருத்தாகக் கொண்டிருந்தார். கதையை எழுதும் ஆசிரியர் ஒவ்வொருவரும் தம்முடைய வாசகர்களால் நன்கு மதிக்கப்படவேண்டும் என்று எண்ணுவது இயல்பே. அந்த ஆசை அக் கதையின் போக்கைக் கெடுக்க அவர் இடம் கொடுக்கவில்லை. **அதஸீ** (1925), **நாரீ மேத்** (பெண் பலி, 1928), **வதூ வரண்** (மணப் பெண்ணுக்கு வரவேற்பு, 1931), **பௌஷ் பார்வண்** (பனிக்கால விழா, 1931), **ஸதீ-அஸதீ** (கற்புடையவளும், கற்பு இல்லாதவளும், 1933), **நாரீ ஜன்ம** (பெண்ணின் வாழ்வு, 1934) முதலிய நூல்களில் அவர் இயற்றிய சிறு கதைகளும் நெடுங்கதைகளும் உள்ளன. முக்கர்ஜி எழுதிய கதைகளில் மிகச் சிறந்தவை சில இவற்றுள் காணப்படுகின்றன. **மாடிர் கர்** (1923), **ஜடோ ஹாவோயா** (அடித்து வீசும் காற்று, 1923) **ஜோயார் பாடா** (ஏற்றவற்றம், 1924), **அஹூத** (அழைக்கப்படாதது, 1931), **அனிவார்ய** (தடுக்க ஒண்ணாதது, 1931), என்னும் பெயரில் அவர் எழுதிய நாவல்கள் (இவற்றைக் குறுநாவல்கள் என்றே சொல்ல வேண்டும்). அத்துணை திறமையோடு எழுதப்பட்டவை அல்ல. ஆனால், **ஷோல-ஆனா** என்பது இதற்கு ஒரு விலக்கு. சாதாரணமாக, அதை நாவல் என்று சொல்ல முடியாது. மேற்கு வங்காளத்தில் கிராம தேவதைக்கு ஆண்டுதோறும் நிகழ்த்தப்படும் ஒரு விழாவை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அது கீழ்த்தரமும் இழிவாகவும் உள்ளது எனினும், உண்மையாக நிகழும் கிராம வாழ்க்கையை வரைந்து காட்டுகிறது. அவர் அதை மழுப்பி மறைக்கவோ, அல்லது உயர்வு நவிர்ச்சியோடு மிகுத்துக்கூறவோ, முயலவில்லை. உள்ளதை உள்ளபடி

வரையும் நிகழ்வியல் சிறுகதை ஆசிரியரான ஜகதிஷ் சந்த்ர குப்தா (1886-1957) என்பவரை மக்கள் சாதாரணமாக ஸ்ரீ சைலஜானந்த முக்கர்ஜியோடு சேர்த்துக் கூறுவதே வழக்கம். அந்த இரண்டு எழுத்தாளர்களும், வாழ்க்கையிலும் அநுபவத்திலும் தாம் கண்டதையே எழுதுபவர்கள். ஆனால், முக்கர்ஜி தம் கதைகளில் உணர்ச்சிகளையும் சற்றே இலேசாகத் தட்டி எழுப்ப முயல்கிறார். அவர் ஒதுங்கியிருந்து கூறுபவர் போலவே கூறுகிறார்; ஆனால் குப்தா அவ்வாறின்றி, அவற்றைப் பச்சை பச்சையாகக் கூறுவதோடு, ஓரளவு புரளியையும் வாழ்க்கைப் பரிகாசத்தையும் கலந்தே கூறுகிறார். குப்தா, தமது இலக்கியப் படைப்புக்களைத் தொடங்கியபோது, கோவிந்த சந்திர தாஸர் எழுதிய முறையைப் பின்பற்றியே கவிதைகளை எழுதினார். அக் கவிதைகளில் சில **அக்ஷரா** என்னும் நூலில் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன. அவர் கவிதை எழுதுவதை நிறுத்தவே இல்லை. ஆனால், அவர் பிற்காலத்தில் எழுதிய கவிதைகள் எவையும் இன்னோசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்கள் அல்ல. குப்தா முதன்முதலில் எழுதிய 'பேயிங் கெஸ்ட்' என்னும் சிறு கதையும், அதை அடுத்த கதையும், முதலில் **பிஜலி** என்னும் பத்திரிகையில் வெளியிடப்பட்டன (1925). அதற்குப் பின் எழுதிய கதைகள் **காலி-கலம்** (1926), **கல்லோல், வங்காளி** என்பவைகளில் வெளிவந்தன. அவரது மனத்தின் பண்பை நன்கு வெளியிடும் சிறுகதைகள் அடங்கிய முதல் நூல் **விநோதினி** (1928) என்பது. **ரூபேர் பாஹிரே** (அழகுக்கும் அப்பால், 1929), **ஸ்ரீமதி** (1930), **கதிஹாரா ஜாஹ்னவி** (ஓடாத கங்கை, 1935) **சசாங்க கவிராஜேர் ஸ்த்ரீ** (சசாங்க கவிராஜரின் மனைவி, 1938), **பாங்க் ஸ்ரீ மிஹிர் ப்ராமாணிக்** (ஆமீனா, மிஹிர் ப்ராமாணிக், 1940), **மேகாவ்ருத அசனி** (மேகம் மறைத்த மின்னல், 1947), முதலிய எட்டு ஒன்பது சிறு கதை நூல்களையும், அவர் இயற்றினார். நெடுங் கதைகள் அல்லது குறுநாவல்கள், என்று சொல்லத்தக்க பத்துப் பன்னிரண்டு நூல்களையும் அவர் வெளியிட்டார். உதாரணம், **அஸாது சித்தார்த்த** (அயோக்கிய சித்தார்த்தன், 1929), **மஹிஷ்** (1929), **துலாலேர் தோலா** (துலாலின் ஊசலாடு நிலை, 1931), **ரோமந்தன்** (அசைபோடுதல், 1931), என்பவை. குப்தா எழுதிய சிறு கதைகள் இரக்க மற்று, உண்மையைக் கூசாது கூறும் நிகழ்வியல் பாங்கானவை; பலகால் அவை கொடூரமானவை. சாதாரண மக்களைப் போல் அன்றி, நெறி பிறழ்ந்த மனம் வாய்ந்த மக்களின் உளத் தடுமாற்றம் அக்கதைகள் சிலவற்றில் காணப்படுகிறது. கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகங்களை அவை ஓரளவு ஒத்திருக்கின்றன. அச்சம் தரும் அளவுக்கு, கொடிய ஊழ்வினையின் மீதுள்ள நம்பிக்கை அவற்றில் எங்கும்

நிரம்பிக்காண்கிறது. அவருடைய நெடுங்கதைகளின், அல்லது சிறு நாவல்களின், கதைகள் இப்படிக் கூறுவதற்கு ஏற்றவை அல்ல. ஆகவே, அவை, பெரிதோ சிறிதோ, கொள்கையைப் பரப்பும் நோக்குடையவாக இருக்கின்றன. ஆசிரியர் அந்தத் தன்மையை உணராதவரும் அல்லர். ஆகவே, அவர் துலாலேர் தோலா என்னும் நூலின் முன்னுரையில், இந்த நூல்களை எல்லாம் கதைகள் என்று கருதாமல், கட்டுரைகள் என்று மக்கள் கருதுவார்களானல், அதைக் கண்டு, தமக்கு வியப்பு ஏற்படாது என்று கூறுகிறார்.

பிபூதி பூஷன் பானர்ஜி (1889-1950) என்பவர் எழுதி வந்த சிறு கதைகள் ப்ரவாஸீயில் 1922 முதல் வெளிவந்து கொண்டிருந்தன. ஆனல், பழைய பகல்ப்பூர் குழுவைச் சேர்ந்தவரும், ராஜ்பத் (1925) முதலிய நாவல்களையும் சிறு கதைகளையும் எழுதிய ஆசிரியருமான, ஸ்ரீ உபேந்திரநாத் காங்குளி (பிறப்பு, 1881) என்பவரை ஆசிரியராகக் கொண்டு, அவரது புதிதாகத் தொடங்கப்பட்ட விசித்ரா என்னும் பத்திரிகையில் பாதேர் பாஞ்சாலி (வழிப்போக்கனின் பாடல்கள், 1929) என்னும் அவரது முதல் நாவல் வெளிவருவதற்கு முன், அவருடைய சிறு கதைகளை ஒருவரும் அதிகம் கவனித்ததே இல்லை. பானர்ஜி எழுதிய இந்தத் தலைசிறந்த நூலும்; அதில் அடங்கிய கதையைத் தொடர்ந்து கூறுவதும், ஆசிரியரின் சொந்த வாழ்க்கை வரலாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டது மான, அபராஜிதா (1932) என்னும் நூலும்; எளிதில் காண்பதற்கரிய உண்மையோடும், மனநிறைவோடும், எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆதலால், உணர்ச்சி கொண்ட வாசகர்கள் அவற்றைப் படிக்கும்போது, அவர்களுடைய மனத்திலும் அத்தகைய பழைய நினைவுகள் தோன்றி, அவர்கள் அநுதாபம் கொள்ளுகிறார்கள். அவற்றுக்கும் முன்னர், பானர்ஜி எழுதியிருந்த சில கதைகளில்தான் அவரது முழுத் திறமையையும் நாம் காண்கிறோம். 'உமாராணி' (முதலில் 1932ல் வெளிவந்தது), 'புயிமாசா' (கறிகாய்த்தோட்டப்பந்தல்;1925ல் வெளிவந்தது),என்பவைஇவற்றுள் இரண்டு.இவையும்,அவர்பின்னர் எழுதிய சில கதைகளும், டஜனுக்கு மேற்பட்ட நூல்களாகத் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. மேக் மல்லார் (1931), மௌரீ புல் (1032), ஜாக்ரா பதல் (1934) முதலியவை அவற்றுள் சில. பானர்ஜி எழுதிய நாவல்களுக்கும் குறைவில்லை. முன்னல் கூறியவற்றைத் தவிர, த்ருஷ்டி ப்ரதீப் (நோக்கு—ஒரு விளக்கு, 1935), ஆரண்யக் (கானகம், 1938), ஆதர்ச ஹிந்து ஹொடேல் (1940), பிபினேர் ஸம்ஸார் (பிபினின் குடும்பம், 1941), தேவ யான் (ஆன்ம நெறி, 1944), இச்சாமதி (1949)

முதலியவையும் அவற்றுள் சில. செடிகொடி மரங்களின் மீது பானர்ஜிக்கு அன்பு அதிகம். மலையும் மரமும் அடர்ந்த இடத்தைக் கண்டால், அவருக்கு விருப்பம் அதிகம். **ஆரண்யக்** என்னும் நூலில் இந்த ஆசை நன்கு வெளித் தோன்றுகிறது. அவர் புனைவியல் பண்பினர், இன்னோசைத் தனிநிலைச் செய்யுள்களில் விருப்பம் உடையவர். கண்ணுக்குத் தோற்றாத மறைவியல் நிகழ்ச்சிகளையும், ஆன்மிகத் துறையையும், அவரது மனம் பெரிதும் நாடிற்று. பிற்காலத்தில் அவர் எழுதிய சில நாவல்களில் இது நன்கு தெரிகிறது.

ஸ்ரீ பிபூதி பூஷன் முக்கர்ஜி (பிறப்பு: 1896) முதன்முதலில் எழுதிய கதைகளில் ஒன்று ப்ரவாஸீயில் 1923ல் வெளிவந்தது. அதற்குப் பிறகு அவர் எழுதிய சிறு கதைகள் எல்லாம் பற்பல பத்திரிகைகளில் வெளியிடப்பட்டன. பிறகு, அவை எல்லாம் **ராணூர் ப்ரதம் பாக்** (ராணுவின் முதல் எழுத்துக் கூட்டும் புத்தகம், 1937) **ராணூர் த்விதீயா பாக்** (ராணுவின் இரண்டாம் எழுத்துக் கூட்டும் புத்தகம், 1941), **ஹதே கடி** (எழுத்து வாயில், 1947) முதலிய பல புத்தகங்களாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன. முக்கர்ஜி சில நாவல்களையும், நாடகங்களையும்கூட எழுதியிருக்கிறார். அவருடைய சிறு கதைகள் எளிய நடையிலும், நகைச்சுவையோடும், எழுதப் பட்டவை. அவற்றை மக்கள் விரும்பிப் படிக்கிறார்கள்.

மிகக் குறுகிய அளவிலுள்ள சிறுகதை வகை ஒன்று—இன்னோசைக் கவிதையாகவோ, அல்லது உரைநடைக் கவிதையாகவோ, அமையாதது—உண்மை வாழ்க்கையின் சித்திரங்களைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதுபோல் அமைந்திருந்தது. அவ்வாறு வெற்றிகரமாக அதை அமைத்தவர் இரவீந்திரநாத மைத்ரா (1896—1933) என்பவர். அவருடைய வாழ்நாளில் அவரைப் பலரும் 'திவாகர் சர்மா' என்னும் அவருடைய புனைபெயராலேயே அழைத்துவந்தனர். அவருடைய முதல் சிறு கதை **தேர்ட் க்லாஸ்** (மூன்றாம் வகுப்பு) என்பது. அது அவர் எழுதிய சிறந்த கதைகளில் ஒன்று. அந்தக் கதை ஆள் கூட்டம் நெருங்கிய மூன்றாம் வகுப்பு வண்டியில் மக்களின் ரயில் பயணத்தைச் சித்திரித்துக் காட்டுகிறது. அது **பிஜலியில்** 1925-ல் வெளிவந்தது. அவருடைய சிறு கதைகள் **தேர்ட் க்லாஸ்** (1928), **வாஸ்தவிகா** (உண்மை நிகழ்ச்சித் துணுக்குகள், 1931), **உதாஸீர் மாட்** (1931), **திவாகரி** (1931), **த்ரிலோசன் கவிராஜ்** (1933), முதலிய ஏழு புத்தகங்களாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன. அவர் எழுதிய **மான்மயி கேர்ல்ஸ் ஸ்கூல்** (1932) என்னும் நகைச்சுவை நாடகம் இன்றும் ஆமெச்சூர் நாடகமேடையில் விரும்பி நடிக்கப்பட்டு வருகிறது

கேதாரநாத் பானர்ஜி (1863—1949) தாகுர் நடத்தி வந்த பாலக் (1885) என்னும் பத்திரிகைக்குக் கட்டுரைகள் முதலியவற்றை எழுதிவந்தார். ஆனால், இரண்டு பத்தாண்டுக் காலத்துக்கு மேலாக, அவர் எழுதுவதை நிறுத்தியிருந்தார்: அவர் ஓர் அரசாங்க அலுவலர்; வட இந்தியாவில் பல இடங்களுக்கு மாற்றப்பட்டு வேலை பார்த்துவந்தார். அவரைச் சைனுவுக்கும் அனுப்பினார்கள். இந்தப் பயணத்தின் விளைவாக, அவர் எழுதிய கட்டுரைகள், சைனுவில் சிலகாலம் தங்கி ஒருவர் எழுதிய கடிதங்கள் என்னும் வடிவில், அவ்வப்போது பாரதியில் (1903—1904) முதலில் வெளிவந்தன. நெடுங் காலத்திற்குப் பிறகு, சீன் யாத்ரீ என்னும் புத்தகமாக அவை வெளிவந்தன. ஆயினும், அவர் முதன் முதலில் வெளியிட்ட புத்தகம் காசி நகர வாழ்க்கையைப் பற்றிய காசீர் கிஞ்சித் (காசியின் ஒரு திவலை, 1915) என்னும் நகைச்சுவைக் கவிதை. பானர்ஜி எழுதிய முதல் சிறு கதையாகிய 'கப்ளுதி' என்பது காலிகலம் (1926) என்னும் பத்திரிகையில் வெளிவந்தது. பின்னர் அவர் பாரத் வர்ஷா என்னும் பத்திரிகையில் எழுதி வந்தார். பானர்ஜி எழுதிய கதைகளிலும், நாவல்களிலும், கவலையற்ற மனநிலை காணப்படுகிறது. ஆகவே, பொது வாசகர்களுக்கு அவர் எழுதியவை பிடித்திருந்தன. முந்திய தலைமுறையில் கல்கத்தா நகர மக்கள் பேசிவந்த வட்டாரப் பேச்சையே அவருடைய நடை அடிப்படையாகக் கொண்டது. அப்படியிருந்தபோதிலும், அது படிக்க எளிதாகவும், இனிமையாகவும், இருக்கிறது. அவருடைய நாவல்களில் எல்லாம் இனிமையாகப் பேசும் பேச்சுக்களும், சாதுரியமான பேச்சுக்களும், நெடுகக் காணப்படுகின்றன. அவ்வாறு அமைந்த நாவல்களில் கோஷ்ட்டீர் பலாபல் (ஜாதகப் பலனைப் பார்த்த விளைவு. 1929), பாதுடீ மசாய் (கிரு. பாதுரி, 1931), ஐ ஹாஸ் (1935) முதலியவற்றைக் கூறலாம். அவர் எழுதிய கதைகள் நெடுநாள் நிற்கக்கூடியவை. அவைகள் எல்லாம் ஆம்ரா கி ஓ கே (நமது தொழில் என்ன, நாம் யார்? 1927), கப்ளுதி (ஒப்பந்தம், 1928), பாதேய (பிரயாணியின் பணப்பை, 1930), துர்கேர் தேவோயாலி (துன்பத்தின் பேரொளி, 1932), முதலிய பல நூல்களாகத் தொகுத்து வெளிவந்தன.

ஸ்ரீ ராஜசேகர் பஸு (பிறப்பு: 1880) வங்காளி மொழியில் நகைச்சுவைக் கதைகளை எழுதும் ஆசிரியர்களில் தலைசிறந்த ஒருவர். ஜெரோம் கே ஜெரோம் என்னும் ஆங்கில ஆசிரிய எழுத்தாளரோடு அவரை ஒப்பிடலாம். பஸு எழுதிய கதைகளுக்கு ஸ்ரீ ஜதீந்த்ர குமார் ஸேன் வரைந்த மைச் சித்திரங்களும், நிழல் சித்திரங்களும், ப்ரபாத் குமார் முக்கர்ஜி

பதிப்பு ஆசிரியராக இருந்து வெளியிட்டுவந்த **மானஸீ ஓ மர்மவாணீ** என்னும் பத்திரிகையின் சிறப்பு உறுப்புக்களில் சிலவாக இருந்தன. ஸேன் வரைந்த இச் சித்திரங்கள் தான் பஸு தமது சிறு கதைகளை எழுதுவதற்குத் தூண்டுகோல் களாக இருந்தன என்று சொல்லப்படுகிறது. அவர் எழுதிய முதற் கதைகளில் சில **பாரத வர்ஷ** பத்திரிகையில் வெளி வந்தன. **விரிஞ்சி பாபா** (மதிப்புக்குரிய விரிஞ்சி) என்னும் முதல் கதை வெளிவந்ததும், அந்தக் கதையில் பெயர்குறியா ஆசிரியரின் வெற்றி நிலைத்துவிட்டது. அவர் தொடர்ந்து இயற்றிய கதைகள் எல்லாம் (அவருடைய புனைபெயராகிய 'பரசுராம்' என்னும் பெயரால் அவை வெளிவந்தன) அவருடைய பெயரையும் புகழையும் பெருகச் செய்தன. ஆகவே, இப்போது அவர் வங்காளி மொழியில் எழுதிய ஆசிரியர்களுள் மிகச் சிறந்தவருள் ஒருவராக மதிக்கப்படுகிறர். எவை எல் லாம் நமது சமூகத்தின் நடுத்தர வகுப்பில், போலிகளாகவோ, ஆழ்ந்த கருத்து இல்லாதவையாகவோ, இருந்தனவோ, அவற்றை எல்லாம் பஸு புரளி செய்கிறர். ஆனல் அவருடைய புரளி ஒருவரையும் புண்படுத்துவதில்லை; பலருக்கும் மகிழ்ச்சி ஊட்டுகிறது. **கட்டலிகா** (நகர்ந்து செல்லும் ஆட்டு மந்தை, 1925). **கஜ்ஜலி** (புகைக்கருமை, 1827), **ஹனுமானேர் ஸ்வப்ன** (குரங்கின் சொப்பனம், 1937), **க்ருஷ்ண கலி** (1953), போன்ற பல கதைகளை, நகைச்சுவைக் கதை நூல் களாகப் பஸு வெளியிட்டிருக்கிறர். ஆழ்ந்த சிந்தனை கொண்ட கட்டுரைகள் சிலவற்றையும் அவர் எழுதியிருக்கிறர். அவை **லகு குரு** (இலேசும், கனமும். 1939), **பிசிந்தா** (பற்பல சிந் தனைகள், 1936) முதலிய நூல்களாகத் தொகுக்கப்பட்டிருக் கின்றன.

ஸ்ரீ ப்ரபோத் குமார் ஸன்யால் (பிறப்பு: 1907) முதன் முதலில் எழுதிய கதைகளில் ஒன்றைக் **கல்லோலில்** (1904) வெளியிட்டார். சில மாதங்களுக்குள் (1926) அவர் **காலி கலம்** என்னும் பத்திரிகைக்குச் சிறு கதைகளை எழுதும் முக்கிய எழுத்தாளர்களில் ஒருவராக ஆகிவிட்டார். அந்தப் பத்தி ரிகை ஸ்ரீ சைலஜானந்த முக்கர்ஜீ, ஸ்ரீ ப்ரேமேந்திர மித்ர, ஸ்ரீ முரளீதர் பஸு, ஆகியவர்களால் தொடங்கப்பட்டது. அவருடைய சிறு கதைகள் **நிசீ பத்மா** (இரவுத் தாமரை. 1931) என்னும் நூலில் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன. ஆயினும், முதல் முதலாக அவர் வெளியிட்ட நூல் **ஜாஜாவர்** (சுற்றுப் பிரயாணி, 1928) என்னும் நாவல். அடுத்து **காஜலலதா**

(1931), கல ரவ் (உரத்த பேச்சு, 1932), முதலியவை வெளி வந்தன. ஸன்யால் பயணப் புத்தகங்களை எழுதுவதில் நல்ல திறமையுடையவர். அவற்றுள் மஹா ப்ரஸ்தானேர் பதே (பெரும் பயணப் பாதையில், 1933) என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. ஸன்யாலின் நடை திருத்தமாகவும், எளிமையும் ஒழுங்கும் உடையதாகவும் இருக்கிறது. அது நமது மனத்தைக் கவர்கிறது. அவருடைய கதைகளையும் நாவல்களையும் பார்த் தால், தாம் காணும் நிகழ்ச்சிகளை அவர் விருப்பு வெறுப்பின்றிக் காண்பவர், ஒன்றையும் விடாமல் பார்த்து வருபவர், என்பது போல் தோன்றுகிறது.

ஸ்ரீ ப்ரமேந்த்ர மித்ர, ஸ்ரீ அசிந்திய குமார் ஸேன் குப்தா, ஸ்ரீ புத்த தேவ் ப்ஸு, என்னும் மூவரும் ஒரு குழுவினர். அவர்கள் தங்களுடைய இலக்கிய வாழ்க்கையைத் தொடங்கிய முதற் படியிலேயே, புதிய 'முன்னேற்ற' நோக்கு உடைய எழுத்தாளர்கள் கடிந்து குறை கூறியதன் மூலமாக, 'பெயர்' வாங்கிவிட்டார்கள். அவர்கள் மூவருக்கும் பொதுவாக உள்ள பண்பு அவர்கள் எழுதத் தொடங்கிய உடனேயே, உரை நடையையும், கவிதையையும், எழுதுவதில் திறமை உள்ளவர் களாக இருந்ததே ஆகும். நாள் செல்லச் செல்ல, அவர்கள், இன்னும் எளிதாக, அவ் இரண்டு துறைகளிலும் எழுதிவந் தார்கள். ஸேன் குப்தா மட்டும் இதற்கு விலக்காக இருந்தார். அம் மூவருமாகச் சேர்ந்து, இரண்டு நாவல்களை இயற்றி னார்கள்.

ஸ்ரீ ப்ரேமேந்திர மித்ர (பிறப்பு: 1904) காலிகலம் பத்திரிகையின் உறுப்பினராக இரண்டு ஆண்டுக் காலம் (1926-1928) வேலை பார்த்துவந்தார். அவருடைய புகழ் பெற்ற கவிதைகளிலும் சிறு கதைகளிலும், ஒரு சில இந்தப் பத்திரிகையில் வெளிவந்தன. அதற்கு முன்னர் அவர் ப்ரவாஸீ பத்திரிகைக்கு எழுதிவந்ததோடு, முக்கியமாக பிஜலீ என்னும் வாரப் பத்திரிகையிலும் அதிகம் எழுதி வந்தார். ஸ்ரீ அஜித் தத்தாவும் புத்ததேவ் பஸுவும் ஆசிரியராக இருந்து, டாக்காவிலிருந்து வெளியிட்டுவந்த ப்ரகதி பத்திரிகைக்கும் அவர் எழுதிவந்தார். அவர் முதன் முதலில் எழுதிய நூல் பாங்க் (குப்பை, 1927) என்பது. கல்கத்தாவில், குடிசைகளில், எளிய வாழ்க்கை வாழ்பவர்களின் வாழ்க்கையில் அருவருப் பான பகுதியைப் பற்றி விவரித்துக் கூறும் குறு நாவலாகிய அது, பகுதி பகுதியாக, பிஜலீயில் (1925) வெளிவந்தது; பின்னர், தொடர்ந்து காலி கலத்திலும் (1926) வந்தது. பாங்க் அவருக்குக் கெட்ட 'பெயர்' வாங்கிக் கொடுத்தது. ஆனல், அவர் பின்னர் வெளியிட்டவைகள் எல்லாம் அவருக்கு

நற்புகழை அளித்தன. அவருடைய சிறு கதைகள் பஞ்சசர் (ஐந்து அம்புகளை உடைய தெய்வம், 1929), பெனுமி பந்தர் (பெயர் தெரியாத் துறைமுகம், 1930), ம்ருத்திகா (மண், 1932) முதலிய பல நூல்களாக வெளிவந்தன.

மித்திரர் இவற்றால் காட்டிலும், கவிதை எழுதிய காரணத்தால், பலருக்கு அறிமுகமானார். அவர் இயற்றிய கவிதைகளில் படாடோபம் இல்லாத எளிமையும், ஒரு முதிர்ந்த பக்குவ நிலையும், காணப்பட்டன. இவை அக்காலத்தில் வாழ்ந்து வந்த பெரும்பான்மையினரிடத்தும் காணப்படாப் பண்புகள். அதிருஷ்டம் கெட்டவர்களும், வாழ்க்கை வசதிகள் இல்லாதவர்களும், தமது கடு முயற்சிக்குப் போதிய வருவாய் கிடையாமல் தவிப்பவர்களும், வாழ்க்கையில் நிகழும் துன்பங்களாலும் தோல்விகளாலும் வருந்திவருவதைக் கண்டு, அவருடைய மனம் இளகிற்று. ஆனால், அவர் குறை கூறும்போது, ஒருபொழுதும், மனத்தில் கெட்ட எண்ணம் கொண்டு ஒருவரையும் புண்பட நடத்துவது இல்லை; கோபிப்பதும் இல்லை. உரக்கக் கடிந்து பேசுவதும் இல்லை. அவரோடு கூட எழுத்துத் துறையில் ஈடுபட்டவர்கள் சிலரைப் போல், ஆண்-பெண் உறவுகளும் அவருடைய முழு மனத்தைக் கவர்ந்து நிற்கவும் இல்லை. பரிதாபமாகவும், இகழ்ச்சிக்குரிய நிலையிலும், வருந்தி உழைத்துவந்த லட்சக் கணக்கான மக்களில் ஒருவராகவே அவர் தம்மை எண்ணிவந்தார். இம் மாதிரியான உணர்ச்சி அவருக்குத் தோன்றுவதற்கு முக்கிய காரணம் வாழ்க்கையின்மீது அவருக்கு இருந்த மகிழ்ச்சி என்றே சொல்லவேண்டும். பாமோதல் (நடந்து உழலும் கூட்டங்கள், 1925ல் முதன்முதலில் வெளிவந்தது) என்னும் கவிதையில் அவர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

யாரையா பல்லக்கில் எப்பொழுதும் போவது? உமது கால்கள் முடமாகிப் போயினவா? வலிமை பெற்ற வெறுங் கால்களால் நடப்பவர்கள் எவரோ, அவருடன் சேர்ந்து நீங்களும் நடவுங்கள்.

யாரையா மக்களின் தலைமேல் எப்பொழுதும் பளு மிக்க கால்களால்—பாவச் சுமை ஏறிப் பளு மிக்க கால்களால்— மிதித்துச் செல்வது? புண்ணிய வடிவான அப் பாதையின் நற் புழுதியிலே உங்கள் பாவச் சுமையை உதறித் தள்ளுங்கள்.

பாட்டாளியின்மீது அவருக்கு இருந்த இந்தப் பாச நிலை விரைவில் விட்டுப் போயிற்று. அதன் பின்னர், மித்திரரின் கவிதை சாந்தி நிரம்பியதாகவும், இன்னோசை உடையதாகவும், நாட்டு எல்லைகளுக்குள் கட்டுப்படாமல் உலகெங்கும் காணப்

படும் இயற்கையின் கனவுலகத் தோற்றம் ஊடுருவியதாகவும், இருந்தது.

இதுவரை மித்திரர் நான்கு சற்றே சிறிய கவிதை நூல்களை இயற்றியிருக்கிறார். அவை யாவன: ப்ரதமா (முதற் பெண், 1932), ஸம்ராட் (சக்கரவர்த்தி, 1940), பேராரி பௌஜ் (ஓடிப்போன படை, 1948), ஸாகர் தேகே பேரா (கடலிலிருந்து மீண்டது, 1956), என்பவை. அவர் எழுதிய கட்டுரைத் தொகுதி வ்ருஷ்டி ஏலோ (மழைவந்து விட்டது, 1954) என்னும் ஒன்றே ஒன்றுதான். குழந்தைகளுக்குரிய கதைகளையும் அவர் எழுதியிருக்கிறார்.

ஸ்ரீ அசிந்த்ய குமார் ஸேன் குப்தா (பிறப்பு: 1903) என்பவர் உரைநடையை எழுதியதைக் காட்டிலும், கவிதையை நன்றாக எழுதினார். அவர் முதன்முதலில் எழுதிய கவிதைகளில் முக்கியமானது அமாவாஸ்யா (அமாவாசை, 1930) என்பது ஒரு சுவை உள்ள கவிதை. அதன் நடை எளிமையாகவும், உணர்ச்சி வேகம் உடையதாகவும், உள்ளது. சிற்சில இடங்களில் அது வாசகருக்குக் காஜி நஸ்ருல் இஸ்லாமின் கவிதைகளை நினைப்பூட்டுகிறது. அவர் இன்னும் மூன்று கவிதை நூல்களையும் வெளியிட்டிருக்கிறார். அவை ஆம்ரா (நாம், 1933), ப்ரியா ஓ ப்ருத்வீ (காதலியும் பூமியும், 1936), நீல் ஆகாச் (நீல் வானம், 1950) என்பவை. ஸேன் குப்தா முதன் முதலில் வெளியிட்ட நாவல் (அவர் எழுதிய முதல் நூலும் அதுவே.) பேதே (சுற்றுப் பிரயாணி, 1928) என்பது. அதில் நட் ஹாம்ஸன் இயற்றிய ஹங்கர் (பசி) என்னும் நூலின் ஆதிக்கம் நன்கு தெரிகிறது. அது முதன்முதலாகக் கல்லோலில் (1926–1927), பகுதி பகுதியாக வெளிவந்தது. ஹாம்ஸன் எழுதிய பான் என்னும் நூலின் மொழிபெயர்ப்பும், டுடா புடா (உடைந்தவையும் ஓட்டையானவையும், 1929) என்னும் ஆறு கதைகளின் (இவை வெவ்வேறு பத்திரிகைகளில் முதலில் வெளிவந்தவை) தொகுதியும், அடுத்து வெளிவந்தன. அதற்குப் பின்னர், ஸேன் குப்தா நாவல்களாகவும், நெடுங் கதைகளாகவும், முப்பது நூல்களுக்கு மேலும், சிறு கதைகளின் தொகுதிகளாக இருபது நூல்களும், வெளியிட்டார். அவர் இயற்றிய நாவல்களில் முக்கியமானவை ஆகஸ்மிக் (தற்செயல், 1930), விவாஹேர் சேயே படோ (திருமணத்திலும் மிக்கது, 1931), ப்ராசீர் ஓ ப்ராந்தர் (சுவரும், தொலைவும், 1932), ஊர்ணநாப் (சிலந்திப் பூச்சி, 1933), இந்திராணீ (1933), துமி ஆர் அமி (நீயும் நானும், 1934), முதலியவை. அவருடைய சிறு கதைத் தொகுதிகளில் கீழ்க் கண்டவை குறிப்பிடத்தக்கவை. இதி (1932), ருத்ரேர்

ஆலிர் பாவ் (உருத்திரரின் தோற்றம், 1934), டபில் டெக்கர் (1938), ஜதன் பிபி (1944), காட்-கட்-கிரோஸின் (விறகு, வைக்கோல், மண்ணெண்ணெய், 1945), ஹாடி முசி டோம் (1948), முதலியவை.

அவரது காலத்தில் வாழ்ந்த பெரும்பான்மையோரைப் போலவே, அவரும் நாவலை எழுதுவதைக் காட்டிலும் சிறு கதைகளை எழுதுவதில் அதிகத் திறமை உடையவராக இருந்தார். அவர் எழுதிய நாவல்களும், கதைகளும், ஒருகாலத்தில் பொது வாசகர்களுக்குப் பிடிக்காமல் இருந்தன. ஏனெனில், அவர் எடுத்துக்கொண்ட பொருளும் (துறையும்), அதை வெளியிட்ட முறையும், மக்களின் பழக்க வழக்கங்களுக்கு மாறாகத் தோன்றின. அவரது நடை பலகாலும் வலிந்து அமைந்ததுபோல் தோன்றிற்று; படிக்க இனிமையாகவும் இல்லை. ஸேன் குப்தாவும் அவரைச் சேர்ந்தவர்களும், எழுதத் தொடங்கிய புனைந்துரைக் கதை வகை, பொது வாசகர்களுக்கு அருவருப்பை உண்டாக்கியதால், அரசாங்கம் அவருடைய நாவல்களில் **விவாஹேர் சேயே படோ, ப்ராசீர் ஓ ப்ராந்தர்**, என்னும் இரண்டையும், ஸ்ரீ புத்த தேவ் பஸு இயற்றிய **ஏரா ஓரா ஏவம் ஆரோ அநேகே** என்னும் சிறு கதைத் தொகுதி நூலையும், அசப்பியமான (அவையல்) நூல்கள் என்னும் காரணத்தால், விற்கப்படலாகாது என்று தடை செய்தார்கள். பிந்திய நூலானது அதன் ஆசிரியர், அம் மாநிலத்திலும் நாட்டுப்புறத்திலும், நகர்ப்புறத்திலும், உள்ள பல நகரங்களில் நீதிமன்ற அலுவலராக இருந்துவந்தபோது, அங்குள்ள மக்களைப் பற்றியும், அவர்களுடைய நடையுடையைப் பற்றியும், பெற்றுள்ள பலவகைப்பட்ட அநுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஸேன் குப்தா தமது இலக்கிய வாழ்க்கையின் கடைசிப் பகுதியான இக் காலத்தில், பக்திச் சுவை மிகுந்த இலக்கியங்களை எழுதி, அத் துறையை அழகுபடுத்துவதில் ஈடுபட்டிருக்கிறார். இராமகிருஷ்ண பரமஹம்ஸரின் அறிவுரைகளைப் பற்றி அவர் இயற்றிய நூல் மிக நன்றாக விற்பனை ஆயிற்று.

ஸ்ரீ புத்த தேவ் பஸு (1908 பிறப்பு) நூலாசிரியராகத் தோன்றுமுன், அவர் கல்வி கற்ற ஊராகிய டாக்காவில் வெளிவந்த பத்திரிகை ஒன்றின் துணை ஆசிரியராக இருந்தார். அந்தப் பத்திரிகை இளைய எழுத்தாளர்களின் புதிய 'முன்னேற்ற' இலக்கிய முயற்சிகளை ஆதரித்துவந்தது. அது தான் ப்ரகதி என்பது. அதை எதிர்த்து நின்றவர்கள் போட்ட கூச்சலின் காரணமாக, அது 'பெயர் வாங்கிற்று.' அது இரண்டு ஆண்டுக் காலமும் சில மாதங்களுமே நடந்து, பிறகு நின்றுபோயிற்று. பஸு உரைநடையையும், கவிதையையும்,

ஒத்த திறமையோடு எழுதிவந்தார். ஆயினும், தொடக்கம் முதலே, அவருடைய உரைநடையைக் காட்டிலும் அவருடைய கவிதை பக்குவம் உடையதாக இருந்தது. (இதற்குக் காரணம் அவருடைய உரைநடை ஆங்கில நடையின் போக்கை வேண்டும் என்று பின்பற்றியதே ஆகும்.) பஸு முதன்முதலில் எழுதியபோது, அவருக்கு டி.எச். லாரென்ஸின் மீது உள்ள பற்று நன்ருகத் தெரிகிறது. அவருடைய முதல் கவிதை-நூலாகிய **மர்ம வாணீ** டாக்காவிலிருந்து 1925ல் வெளியிடப்பட்டது. அதை இப்போது எல்லோரும் முற்றும் மறந்து விட்டார்கள். அவருடைய அடுத்த நூல் **பந்தீர் வந்தன** (கைதியின் வணக்கம், 1930)என்பது. அது தீவிரமான காதல் உணர்ச்சி பொங்கும் பதினேரு கவிதைகள் கொண்டது. அந்தத் துறையைப் பற்றிச் சிந்திப்பதிலும், அதைச் சித்திரிப்பதிலும், இந்தக் கவிதைகளில், பஸு பழைய மரபு முறைகளை விட்டு விலகிச் செல்ல முயன்றிருக்கிருர். இயன்ற வரையில், தொங்கல்எதுகையையும் கைவிட முயன்றிருக்கிருர். தாகுரைப் போல் அல்லாமல், வேறு வகையாக எழுதவேண்டும் என்று அவர் முயன்றும் தாகுரிடமிருந்து அவரால் தப்ப முடியவில்லை. அவரது நூல்களில், அதாவது, கதைகளிலும், நாவல்களிலும், பலவற்றின் பெயர்கள் தாகுர் இயற்றிய செய்யுள்-அடிகளாகவோ, அல்லது சொல்தொடர்களாகவோ, காணப்படுகின்றன. அவருடைய கவிதைகளில் சிலவற்றைப் படிக்கும் போதெல்லாம் வாசகர்களுக்குத் தாகுர் இயற்றிய **சேஷேர்-கவிதா** என்னும் நாவல் நினைவுக்கு வருகிறது. அவர் இளம் பிராயத்து உற்சாகத்தில் நேர்மையில்லாமலும், சற்றே கோணல்-மாணலாகவும் எழுதிவந்த குறைபாடுகள் விரைவில் மறைந்துவிட்டன. பஸுவின் கவிதை பக்குவம் பெற நெடு நாள் ஆகவில்லை. **ப்ருத்வீர் பதே** (பூமியின் பாதையில், 1933), **கங்காவதி** (1937), **தமயந்தி** (1943), **திரௌபதீர் ஸாடி** (திரௌபதியின் புடைவை, 1940) முதலிய அவரது பிந்திய நூல்களில் மிகச் சிறந்த கவிதைகள் காணப்படுகின்றன.

பஸு பலவகையான உரைநடை நூல்களை இயற்றியிருக்கிருர். அவற்றுள் நாவல்கள், சிறு கதைகள், இலக்கியக் கட்டுரைகள். ஆள் குறித்த கட்டுரைகள், முதலியன அடங்கியுள்ளன. அவர் மிகவும் நுட்பமான கருத்தோடு எழுதுபவர் என்பது அவற்றில் நன்கு தெரிகிறது. புனைந்துரைக் கதைகள் எல்லாம் அகக் காட்சி மனநிலையோடு எழுதப்பட்டவை. அவருடைய கதாநாயகர்கள் எல்லோரும் தம்தம் சிந்தனை வலையில் சிக்குண்டவர்களாகவும், தங்களைப் படைத்த ஆசிரியரின் ஆளுமைப் பண்புகளால் பாதிக்கப்பட்டவர்களாகவும், காணப்

படுகின்றனர். அவருடைய கதைகளில் நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் இல்லை. அவற்றில் அதிக வேற்றுமையும் இல்லை. ஆதலால் தான் பஸு, கதைகளைத் திறமையோடு சொல்லிவந்த போதிலும், அவருடைய கதைகள் பெரும்பான்மையும் மெலிந்து, வலி குன்றி, சோகை பிடித்தவையாகத் தோன்றுகின்றன. அவர் இயற்றிய முதல் நாவல் **ஸாடா** (பதில், 1930) என்பது வெளி வந்தவுடன், அதைக் கண்டு, அவருடைய எதிர்க் கட்சியினர் பெருங் கூக்குரல் எழுப்பினர். ஆயினும், அசப்யமானவற்றைச் சற்றே கண்டாலும் மிகவும் குறை கூறும் வாசகரும்கூட, மனம் புண்படும்படியாக அதில் ஒன்றும் இல்லை. அவர் இயற்றிய மற்ற நாவல்கள் சுமார் நாற்பது போல் உள்ளன. அவற்றுள் கீழ்க்கண்டவற்றைக் குறிப்பிடலாம். **அகர்மண்ய** (உதவாக் கடை, 1931), **ஆமார் பந்து** (எமது நண்பன், 1933), **தூஸர் கோதூளி** (மங்கும் மாலை, 1933), **யே தின் புடலா கமல்** (தாமரை மலர்ந்த நாளில், 1933), **பரஸ்பர்** (ஒருவருக் கொருவர், 1934), **காலோ ஹாவோயா** (கரும் காற்று, 1942), **திதி டோர்** (1948), முதலியவையாகும். சிறு கதைத் துறையில் பஸு நன்கு வெற்றி பெற்ருர் என்தை மறுக்க முடியாது. அகக் காட்சி மனநிலை குறுக்கிடுவதால், அவருடைய கதைகளின் வேகம் தடைப்படுவதில்லை; அதற்கு நேர்மாருக, அது அவற்றுக்கு ஓர் ஒளியை அளித்திருக்கிறது. அச் சிறு கதைகள் **ரேகா சித்ர** (வரைக் கோட்டுச் சித்திரங்கள் 1931), **அபினய் அபினய் நய்** (நடிப்பு அல்லாத நாடக நடிப்பு, 1930), **ஏரா ஓரா ஏவன் ஆரோ அநேகே** (இவர்களும், அவர்களும், இன்னும் பலரும் கூட, 1933), **மிஸ்ஸஸ் குப்தா** (1934), **கரேதே ப்ரமோர் ஏலோ குங்குணீயே** (அறைக்குள் ஒரு வண்டு ரீங்காரம் செய்து வந்துள்ளது, 1935), **பேரியோலா** (பண்டம் விற்பவன், 1940), முதலிய பல நூல்களாகத் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

பஸு என்பவர் புது வகை எழுத்தாளர்களின் கட்சியை வலிமையோடு ஆதரித்தவர். ஆகையால், அவர் காப்பாளராகவும், தாக்குபவராகவும், அவ் இரட்டைச் செயலிலும் ஈடுபட்டார். இலக்கியத்தின் பண்டை மரபை அலட்சியம் செய்ய முயன்ற இளம் எழுத்தாளர்களின் மனம் சலியாத் தலைவராக அவர் இருந்துவந்தமையால், பண்டை மரபு-முறை இலக்கியத்தை ஆதரித்துவந்த பேனு விரர்களின் தாக்குக்கும் அவர் முக்கிய இலக்காக இருந்தார். பஸுவும், அவரது நண்பர்களும், தங்களை எதிர்த்தவர்களின்மீது வசைமொழியைப் பொழிந்து, அந்தத் தாக்கைத் தாங்கி நிற்கவோ, தங்கள் கட்சியை நிலை நிறுத்தவோ, முயலவில்லை. தாங்கள் தேர்ந்தெடுத்த வழியை விட்டுச் சிறிதும் விலகாமல், முன் சென்றதே அவர்கள் கூறிய

மறுமொழி. பஸு இதற்கு மேலும் சிலவற்றைச் செய்தார். அவர் ப்ரகதியின் துணை-ஆசிரியராக முன்னர் இருந்து பின்னர், புதிய கவிதையை வெளியிடுவதையே நோக்கமாகக் கொண்ட மும்மாதப் பத்திரிகையாகிய **கவிதா** (1935) என்பதை நிறுவி நடத்திவந்த ஆசிரியரானார். அப்போது, அவர் அந்தப் புதிய கவிதை முறையைப் பலமாகவும், திறமையோடும், பிடிவாதமாகவும், ஆதரித்துப் பல கட்டுரைகளையும், மதிப்புரைகளையும் எழுதிவந்தார். அவர் எதிரிகளின் பாசறையையும் தாக்கினார். அதில் யாதொரு வியப்பும் இல்லை. முன்காலத்தில் சிறந்த ஆசிரியர்கள் என்று கருதப்பட்டுவந்த பலரைப் பற்றிய மதிப்பு, சீரானது அன்று என்று அவர் உண்மையாகவே நினைத்து, அதை மறுத்துக் கூறி வந்தார். விசித்திர மனப்பான்மை உடைய கவியாகிய ஜீவானந்த தாஸ் என்பவரை மக்கள் ஒப்புக்கொண்டதற்குப் பேரளவில் காரணமாக இருந்தது பஸு பிடிவாதமாக அவரை ஆதரித்து வந்ததே என்பதை மறுக்க முடியாது. அவர் இயற்றிய அப்பேர்ப்பட்ட கட்டுரைகளும், வேறு பல மதிப்புரைக் கட்டுரைகளும், **உத்தர் திரிச்** (முப்பதுக்கு மேல், 1945), **காலேர் புதுல்** (நிகழ்காலப்-பொம்மைகள்), **ஸாஹித்ய சர்ச்சா** (இலக்கிய ஆராய்ச்சி,) என்னும் நூல்களில் தொகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவர் இயற்றிய வேறு சில உரைநடை நூல்கள் நான்கு பயணத்தைப் பற்றியும், பழைய நினைவுகளைப் பற்றியும், கூறுகின்றன. அவை **ஹடாத் ஆலோர் ஜல்கானி** (திடீரென்று ததும்பி விசிய ஒளி, 1935), **ஆமி சஞ்சல ஹே** (ஓ நான் பதைபதைக்கிறேன், 1936), **சமுத்ர தீர்** (கடற்கரை, 1937), **ஸப் பேயேசிர் தேச்** (எல்லாம் அருளும் நாடு) என்பன ஆகும். பஸு சிறுவர்களுக்காகவும் எழுதியிருக்கிறார்.

தத்தர் கவி என்பதில் ஐயமில்லை. அடக்கிப் பிடித்துக் கூறப்படும் உணர்ச்சிகள் காரணமாக, பக்குவமாயும், மென்மையாயும், மனத்துக்கு ஆறுதல் அளிப்பவையாயும், உள்ள மென்மையான ஒளி அவற்றில் காணப்படுகிறது. அவரது கவிதைகளின் நடை மிருதுவாகவும், எளிமையாகவும், முறுக்குக்களும் கோணல்களும் இன்றியும், அவசரமின்றி இயங்குவதாகவும், காணப்படுகிறது. எதிர்பாராதது ஒன்றைக் கூறி, வாசகரைத் திடுக்கிடச் செய்ய அவர் முயலுவதில்லை.

ஜீவாநந்த தாஸ் (1899-1954) என்பவர் புது வகைக் கவிதையை எழுதிவந்த கவிகள் மற்ற எல்லாரையும் விடப் பண்டை மரபுக்கு அதிகம் விலகிக் காண்பவர். அவருடைய போக்கு விசித்திரமானது, வக்கிரமானது என்றுகூடச் சொல்லலாம். அவர் அத்தகைய மற்றவர்கள் அனைவரையும்

விட, நூதனமான முறையில் எழுதிவந்தார் என்பதில் ஐயமில்லை. அவரது வளர்ப்பு, பெரும்பான்மையும், பாரிசாலில் நடைபெற்றது. அங்கேதான் அவர் பள்ளியில் கல்வி கற்றார்; கல்லூரிப் படிப்பையும் தொடங்கினார். அவரது பல்கலைக் கழகக் கல்வி கல்கத்தாவில் முடிவு பெற்றது. முதலில், அவர் செய்யுளை எழுதத் தொடங்கிய போது, மரபு முறைகளையே பின்பற்றி வந்தார். அவர் முதன்முதலில் எழுதிய கவிதைகள் ஸத்யேந்திரநாத தத்தர், காஜி நஸ்ருல் இஸ்லாம், ஆகியோரின் முறையையே பின்பற்றிக் காண்கின்றன. அவருடைய ஆதிக் கவிதைகள் எல்லாம் பற்பல பத்திரிகைகளில் வெளிவந்தன. அவை ஜரா பாலக் (உதிர்ந்த இறகு, 1928) என்னும் நூலில் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன. அந்த நூலை வெளியிடுவதற்குச் சில காலத்துக்கு முன்பு முதலே, அவர் புதிய வகைக் கவிதை களை எழுதிப் பார்த்துவந்தார். அப் புத்தகத்தை வெளியிட்ட பின், தான் பின்பற்றிய வழிதான் சரியான புதிய வழி என்பதைத் தெரிந்துகொண்டு, பின்னர் ஒரே மனத்தோடு அம் முறையிலேயே எழுத முனைந்தார். அவருடைய கவிதை களில் பல, முரட்டுத்தனமான புதுமைகளை உடையவை; பச்சை பச்சையாக உள்ளவை, பக்குவம் பெறாதவை. எதிர்த் தரப்பு எழுத்தாளர்கள் அவற்றை இகழ்ந்து கடுமையாகப் புரளி செய்தார்கள். எளிதில் புண்படும் உணர்ச்சி மிக்க அவருடைய மனத்தில் இச் செயல் நேர்-விரோதமான விளைவை இயற்றிற்று. அவர் இயற்கையாகவே அகக் காட்சி மனமும், கூசும் இயல்பும், உடையவர்; தனிப்பட வாழும் இயற்கை உள்ளவர். அவர் கல்கத்தாக் கல்லூரி ஒன்றில் ஆங்கிலத் துணை-ஆசிரியராக இருந்தார். அவருடைய கவிதையைப் பற்றிப் பிறர்—கெட்ட மனத்தோடு எனினும்—கூறிய புரளிக் கூற்றுக்களைக் கண்டு, அவரது கல்லூரி அதிகாரிகள் அவர்மீது கோபம் கொண்டனர். அதனால், அவர் தமது வேலையை இழக்க நேர்ந்தது. அவர் ஓர் ஆண்டுக் காலம், டில்லியில் ஒரு கலாசாலையில் அலுவலராக இருந்தார். பிறகு, நெடுங்காலம் வேலை இல்லாமல் இருந்து, பின்பு, தமது ஊருக்கே கல்லூரி ஆசிரியராகப் போய்ச் சேர்ந்தார். அங்கு 1948 வரை வாழ்ந்து வந்தார். பின்னர், அக்கால அரசியல் நிலை காரணமாக, அவர் கிழக்குப் பாகிஸ்தானை விட்டு வெளியேற வேண்டியதாயிற்று. கல்கத்தாவுக்குத் திரும்பி வந்தார். அவர் இறக்கும்போது, அவர் கல்கத்தாவின் பக்கத்திலுள்ள கலாசாலை ஒன்றில் விரிவுரையாளராக இருந்தார்.

பழைய முறைகளை விட்டுவிட்டு, திடீரென்றும், பிடிவாதமாகவும், புதுவகைக் கவிதைகளை அவர் இயற்றப் புகுந்த காரணம் இன்னது என்று தெரியவில்லை. எஸ்ரா பவுண்ட், டி. எஸ். எலியட், ஆகியோரின் கவிதைகளை விரும்பிப் படிப்பதே ஆங்கிலம் பேசும் மக்களினிடையே ஓர் உலகப் போக்காகி வந்த காலம் அது. அதுவே அவருக்கு அத்தகைய மனநிலை உண்டானதற்குக் காரணமாக இருக்கலாம் என்று தோன்றுகிறது. எலியட்டும், 'தெள்ளத் தெளிந்த உருவக் கவிகளும்'[1] கொண்ட கொள்கையின்படி, படைப்புத் திறம் படைத்த கலைஞர் ஒருவரும், கவிதை போன்ற கலைத் துறை எதிலும் கலைத்திறன் மிக்க படைப்பை இயற்றக் கருதினால், பழகித் தெளிந்ததும், எளிமையானதுமான, பண்டை மரபைப் பின்பற்றலாகாது; மேலும், கவிதைகளை எழுதும் ஆசிரியரும், கவிதையைப் படிக்கும் வாசகர்களும், கடுமையாக முயன்று, தம் கற்பனைத் திறத்தைப் பயன்படுத்தினால் அன்றி, சுவையான சிறந்த கவிதையை இயற்றவே முடியாது. ஆகவே, புதிய கவிதையின் நடை சங்கேதங்கள் நிரம்பியதாகவும், பல இடங்களில், மறைமுகமாகக் கருத்துக்களை வெளியிடுவதாகவும், இருக்கத்தான் செய்யும் என்பது அவர்களுடைய கருத்து. இக்காலக் கவிதைத் துறை மிகப் பரந்தது, சரித்திரம், விஞ்ஞானம், முதலிய மானுட அறிவியல் துறைகள் பலவற்றையும் (கனவடியாகவும், தருக்க முறையோடு முரண்பட்டதாகவும், உள்ள சிந்தனைகள் அனைத்தையும்கூட) தன்னுள் அடக்கியது. அவை யாவும் அதன் வரம்புக்கு உட்பட்டவை. தாங்கள்வெளியிட எண்ணிய கருத்தைப் பளிச்சுப்பளிச்சென்று மனத்தில் படியும் பதிவுகளாலும், வெட்டித் தறித்தால் போன்ற தெளிவான கற்பனை உருவங்களாலும், குறியீட்டு முறையின் மூலம், வெளியிட முடியும் என்று அவர்கள் நம்புகிறார்கள். மரபுமுறையில் அமைந்த சாதாரண அணிகள், எதுகை மோனைகள், முதலிய எல்லாம், பழகிப் பழகி அலுத்துப் போனவை; அவை பண்டைக் காலக் கவிகளின் உத்திகள்; அவை பயனற்றவை; அக் கவிகள் அனைவரும் வெறும் சொற்களை அள்ளி வீசுபவர்கள்; அம் முறைகளைக் காட்டிலும் இப் புதிய முறை, கவியின் உணர்ச்சியையும் மனோபாவங்களையும் வாசகரின் மனத்தில் தெளிவாக அறிவுறுத்தக்

---

1. புனைவியல் என்பது தவறான கொள்கை என்று நினைத்து, அதன் மீது வெறுப்புக் கொண்டு, தெள்ளத் தெளிந்த பொருளுடைய சொற்களால் கவிதைகளை இயற்றிவந்த தொகுதியினர்கள்.—மொழி பெயர்ப்பாளர்

கூடியவை; என்பவை எல்லாம் அவர்களுடைய கருத்துக்கள். இந்தத் தத்துவங்களை தாஸ் ஒப்புக்கொண்டு, அவற்றிற்கு ஏற்பக் கவிதைகளை இயற்றிவந்தார். அவர் முதன்முதலில் வெளியிட்ட முக்கிய நூலான **தூஸர் பாண்டு லிபி** (மங்கி மறைந்த ஏடு, 1936) என்பதில் வெளிவந்த பதினேழு கவிதைக்ளில் பெரும்பான்மை முதலில் **ப்ரகதியில்** (1927-1930ல்) வெளிவந்தன. மற்றவை **கல்லோலிலும்** வேறு பத்திரிகைகளிலும் வெளிவந்தவை. அவர் இயற்றிய வேறு சில கவிதை நூல்கள், **பனலதா ஸேன்** (1949; விரிந்த பதிப்பு 1952), **மஹா ப்ருத்வீ** (பெரும் பூமி, 1944), **சாட்டி தாரார் திமிர்** (ஏழு விண்மின்கள் வீசும இருள், 1948) என்பவை. அவர் இயற்றிய **ச்ரேஷ்ட கவிதா** (சிறந்த கவிதைகள், 1954) என்னும் நூல் தேர்ந்தெடுத்த கவிதைகளை உடையது. மற்ற நூல்களில் காணப்படாத சில கவிதைகளும் அதில் அடங்கியிருக்கின்றன. பிற்காலத்தில் தாஸ் உரைநடையையும் எழுத முயன்ருர். இரண்டொன்றைத் தவிர, அவருடைய மற்ற இலக்கியக் கட்டுரைகளும், மதிப்புரைக் கட்டுரைகளும் முன்வரைவுகளாக நின்றுவிட்டன. அவற்றுக்குத் திருந்திய வடிவம் அளிப்பதற்குப் போதிய நேரம் அவருக்குக் கிடைக்கவில்லை. அவை யாவும் இப்போது **கவிதார் கதா** (கவிதை வரலாறு, 1956) என்னும் நூலாக வெளியிடப்பட்டிருக்கின்றன. இந்தக் கட்டுரைகளில் தாஸ் புதிய வங்காளிக் கவிதையை ஆதரிக்க முயன்றிருக்கிருர். தாகுரோடு புதிய வகைக் கவிதைகளை ஒப்பிட்டு, தாஸ் பின்வருமாறு சொல்கிருர்.

> தாகுருக்குப் பிற்பட்ட காலம் **கல்லோல்** வெளிவந்த நாள் முதலே தொடங்கிற்று......இங்கு ஒரு இரவீந்திரநாத் கிடையாது. ஆனல் இங்கு இப்போது காணப்படும் கவிகளில் சிலர் இரண்டாவது இரவீந்திரநாத் தோன்றவேண்டும் என்ற நிலையை நீக்கிவிட்டார்கள்.

ஹாய் சில் என்னும் கவிதையிலிருந்து மேற்கோளாகக் காட்டப்படும் இது (மொழிபெயர்ப்பு) ஜீவானந்த தாஸரின் கவிதைக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாக உள்ளது.

> ஏ பருந்தே, ஏ பொன்னிறச் சிறகுடைப் பருந்தே, தான்ஸிரி ஆற்றின் கரைக்கு மேலே இருந்து, நீருண்ட மேகங்கள் அடர்ந்த இந்த உச்சிப் பகல் வேளையில், வானில் பறந்த வண்ணம், இனி நீ கீச் சென்று கத்தாதே. உனது கிச்சுக் குரலின் சுரங்கள் (ஒலிகள்), மூங்கிலின் பழங்களை ஒத்தும், ஒளி மழுங்கியும், உள்ள கண்களை உடைய அவளை

எனக்கு நினைப்பூட்டுகின்றன. இவ் உலகில் அழகு மிக்க அரசிளங்குமரிகளைப் போன்ற அவளும், அவளது பேரழகும், நெடுந் தொலைவுக்கு அப்பால் போய்விட்டனவே. அவளை நீ இங்கு ஏன் மீண்டும் அழைக்கிறாய்? யாரேனும் தமது மனத்தைக் கிண்டிப் பழைய புண்ணை (வேதனையை) மீண்டும் கிளர்ந் தெழச் செய்வார்களா?

ஏ பருந்தே, ஏ பொன்னிறச் சிறகுடைப் ப்ருந்தே, தன் ஸிரி ஆற்றின் கரைக்குமேலே இருந்து, நீருண்ட மேகங்கள் அடர்ந்த இந்த உச்சிப் பகல் வேளையில், வானில் பறந்தவண்ணம், இனி கீச்சென்று கத்தாதே.

ஸ்ரீபிஷ்ணு தே (பிறப்பு: 1909) என்பவரும் ஒரு கல்லூரியில் ஆங்கிலப் பேராசிரியராக இருந்தவர். அவரும் ப்ரகதியில் தான் முதன்முதலில் எழுதத் தொடங்கினார். அவர் இயற்றிய கவிதை நூல்கள் அரை டஜனுக்கு மேல் இருக்கும். அவை யாவன; **ஊர்வசி ஓ ஆர்டிமிஸ்** (1933), **சோரா பாலி** (புதை மணல்), **பூர்வ லேக்** (ஆதியில் எழுதியவை, 1931), **ஸந்த்வீபேர் சர்** (சந்திவத்தில் திருத்திப் பெற்ற நிலம், 1947), **அன்விஷ்ட** (விரும்பியது, 1950), **நாம் மேக்கேசி கோமல் காந்தார்** (கோமள காந்தாரம் என்று அவருக்குப் பெயரிட்டிருக்கிறேன், 1953). கடைசி நூலின் பெயர் தாகுரில் வரும் சொல்தொடர் ஒன்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. மெய்வருந்தி முயன்று எழுதுபவர். எலியட் செய்திருப்பது போலவே, அவரும், தாம் எழுதிய நூல்கள் சிலவற்றில், வேண்டுமென்றே மக்களுக்குப் பழக்கம் இல்லாதவையும், கற்றோருக்கு மட்டுமே விளங்கக் கூடியதுமான, கதைக் குறிப்புக்கள் சிலவற்றைப் பண்டை ஐரோப்பிய இலக்கியத்திலிருந்து எடுத்துப் புகுத்தினார். இதற்கு உதாரணமாக, அவர் முதலில் வெளியிட்ட நூலின் முதல் தலைப்பையே கூறலாம். மிருதுவாகச் செல்லும் நடை தமக்கு உதவாது என்று ஒதுக்கிவிட்டு, பழக்கமில்லாக் குறிப்புக்களைப் புகுத்தியும், வழக்கத்தில் இல்லா அகராதிச் சொற்களை வழங்கியும், தமது கவிதையை மேடுபள்ளம் உடையதாகவும், கரடுமுரடாகவும், ஆக்குகிறார். சாமானிய அளவில் கல்வி கற்றுள்ள மக்களுக்கு விளங்காதபடி, தமது கவிதையை ஆக்கியது அவர் எலியட்டைப் பின்பற்றியதால் அமைந்த முறை. அவர் உரைநடையை மிக அருகியே கையாண்டிருக்கிறார். அவை **ருசி ஓ ப்ரகதி** (சுவையும் முற்போக்கும்), **ஸாஹித்யேர் பவிஷ்யத்** (இலக்கியத்தின் எதிர்காலம், 1952), என்பவையாகும். எலியட்டின் கவிதைகள் சிலவற்றையும் அவர் மொழிபெயர்த்திருக்கிறார்.

ப்ரகதி தொடங்கிய மூன்ருவது ஆண்டில் நின்றுபோய் விட்டது. ஸ்ரீ சுதீந்த்ர நாத் தத்தா (பிறப்பு:1901), 1931ல் **பரிசய்** (பழகியவன்) என்னும் பத்திரிகையைத் தொடங்கிய போது **கல்லோலும்** குற்றுயிராகிவிட்டது. **ஸபுஜ் பத்ரா** என்னும் பத்திரிகையே மீண்டும் உயிர்பெற்று எழுந்தது போல் அது பலருக்குத் தோன்றிற்று. இலக்கியத் துறையில் காணப் பட்ட புதிய போக்குகளை எல்லாம் ஆதரித்து வளர்ப்பதையே **பரிசய்** தனது இலக்காகக் கொண்டிருந்தது. அதன பொருட்டு. மேலை நாடுகளில் வெளியிடப்பட்டுவந்த இலக்கியச் சிந்தனை களையும், இலக்கிய நூல்களையும், அது நம் நாட்டு மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்திற்று. பழைய மரபு முறையைப் பின்பற்றி வந்த எழுத்தாளர்களின்மீது புதிய முறையைப் பின்பற்றத் தொடங்கிய எழுத்தாளர்கள் கொண்டிருந்த கோபாவேச மன நிலையை ஓரளவு தணிக்க முயன்றது. சுமார் 1929 வாக்கில், தத்தர் ஒரு கவிதை நூலை வெளியிட்டிருந்தார். அது இப்போது கிடைப்பதில்லை. அவர் முதன்முதலாக வெளியிட்ட முக்கியக் கவிதை, **ஆர்க்கெஸ்ட்ரா** என்பது **பரிசய்** பத்திரிகையில் (1932) வெளிவந்தது. அதற்குப் பிறகு, தத்தர் நான்கு கவிதை நூல்களை வெளியிட்டிருக்கிறார். **ஆர்க்கெஸ்ட்ரா** (1935), **க்ரந்தஸி** (1937), **உத்தர பல்குனி** (1940), **ஸம்வர்த்த** (1953) என்பவைதாம் அவை. அவருடைய இலக்கியக் கட்டுரைகள் **ஸ்வகத** (தனக்குள் 1948) என்னும் நூலில் அடங்கியுள்ளன. மிருதுவான கவிதை அதுவரை சென்று, சென்று தடமிட்டுப் பழகிய பாதையைப்பின்பற்றவோ, அல்லதுதமது செய்யுள்களை அவ்வகையான எளிய ஓட்டம் உடையவை ஆக்கவோ தத்தர் மறுத்துவிட்டார். வடமொழி அகராதிகளில் தவிர, வேறு எங்குமே காணப்படாச் சொற்களை அவர் வேண்டும் என்றே வழங்குவதுண்டு. ஆனால், தேவின் கவிதைகள் ஒருவகையில் கடினமானவை; தத்தரின் கவிதைகள் மற்றொரு வகையில் கடினமானவை. தத்தர் எழுதிய உரைநடையும், அவரது கவிதையைப் போலவே கடினமாது.

ஸ்ரீ ஸமர் ஸேன் (பிறப்பு:1916) என்பவர் புதுவகைக் கவிதையை எழுதிவந்த எழுத்தாளர்கள் அனைவரிலும் இளைஞர். நகரங்களில் வாழ்ந்துவந்த நடுத்தர வகுப்பினரின் கீழ்ப்படியில் உள்ளவர்கள் தங்களுடைய வாழ்க்கையைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த பற்றில்லாததும், தளர் நோக்கு உடை யதுமான, மனநிலையைச் சித்திரித்துக் காட்டுவதில் அவர் ஓரளவு வெற்றி பெற்றார். ஒரு வகையில், அவரது மனநிலை புரளிசெய்து குறை கூறும் போக்குடையது. அவர் கொண்டி ருந்த பசையற்ற குறை கூறுநிலை பிஞ்சில் பழுத்தது போன்றது;

அது அவருடைய இளைய வயதுக்குப் பொருத்தமான தன்று. ஸேன் இயற்றிய கவிதைகள் கயேக்டி கவிதா(ஒரு சில கவிதைகள் 1937), க்ரஹண் (1940), நாஞகதா (1942), தீன் புருஷ் (மூன்று தலைமுறைகள், 1944), என்னும் நூல்களாகத் தொகுத்து வெளியிடப்பட்டன.

திரு. ஹுமாயூன் கபீர் (பிறப்பு: 1904) என்பவர் ஸ்வப்ன ஸாத்(கனவு வேட்கை, 1927),ஸாதீ (துணைவர், 1932), என்னும் இரண்டு கவிதை நூல்களை இயற்றியிருக்கிறார். புலமைத் துறையிலும், கல்வித் துறையிலும், அரசியல் நிர்வாகத் துறையிலும், கபீர் கீர்த்தி பெற்றுள்ளவர். ஆயினும், இலக்கியத் துறையிலும், தமக்குள்ள நெருங்கிய தொடர்பு நெகிழாமல், பற்றுள்ளவராக இருந்துவந்திருக்கிறார். சதுரங்க (நான்கு கலைகள் 1939) என்னும் மும்மாதப் பத்திரிகை ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்திருக்கிறார். உயர்ந்த இலட்சியங்களைத் தளராமல் கடைப்பிடித்து, அதை நடத்தி வருகிறார்.

ஸ்ரீ அன்னத சங்கர் ராய் (பிறப்பு; 1904) ஒரிஸ்ஸாவிலும் பீஹாரிலும் கல்வி கற்றவர். தமது தாய்-மொழியாகிய வங்காளியில் போலவே, ஒரியா மொழியிலும் அவருக்குப் பயிற்சி உண்டு. அம் மொழியிலும் சில கவிதைகளையும் உரைநடை நூல்களையும் இயற்றியிருக்கிறார். ஆயினும், கவிதைகளை இயற்றுவதில் விட உரைநடையை எழுதுவதிலேயே அவர் வல்லமை மிக்கவர். அவர் இயற்றிய நூல்களில் ராகி (மணிக் கட்டுக் கயிறு, 1929), ஏக்டி வஸந்தா (ஓர் இளவேனில், 1932), காலேர் சாஸன் (காலத்தின் ஆட்சி, 1933), உட்கி தானேர் முட்கி (இனிப்பாக்கிய உட்கி நெற்பொரி, 1942), தொங்கல் எதுகைப் பாக்கள். நகைச்சுவைத் துணுக்குப் பாடல்கள், கவிதைகள், நாடோடிக் கதைப் பாட்டுக்கள், ஆகியவை அடங்கியவை. இலக்கியம், வரலாறு, ஆட்குறித்த நினைவுகள், முதலிய பல துறைகளில் கட்டுரை நூல்கள் சிலவற்றையும் ராய் எழுதியிருக்கிறார். அவையாவன: தாருண்ய (யௌவனம், 1928), ஆம்ரா (நாம், 1937), ஜீவன் சில்பீ (வாழ்க்கைச் சிற்பி, 1941), இசாரா (ஜாடைக் குறிப்பு, 1943), பினுர் பய் (பினுவின் புத்தகம், 1943), ஜீவன் காடி (வாழ்க்கைக் கோல், 1949), ப்ரத்யய் (நம்பிக்கை, 1954) என்பவை. பதே ப்ரவாஸே (வழியிலும் தங்கிய இடத்திலும், 1937) என்னும் நூல் அவ் ஆசிரியர் இந்திய சிவில் ஸர்வீஸ் அதிகாரியாகப் பயிற்சி பெற்று வந்த காலத்தில், அவர் ஐரோப்பாவில் செய்த பிரயாணங்களை விவரமாகக் கூறுகிறது. அது விசித்ரா என்னும் பத்திரிகையில் முதன் முதலில் வெளிவந்தது. அதுவரை ஒருவரும் அறியாதிருந்த அந்த ஆசிரியரின் பெயரை

அந்தப் பயண நூலே எங்கும் பரப்பிற்று. யூரேப்பேர் சிடி (ஐரோப்பாவிலிருந்து கடிதங்கள், 1943) என்பது சிறுவர்க்காக எழுதப்பட்ட கதை போன்ற பயண நூல்.

பல சிறு கதைகளையும், நாவல்களையும், ராய் எழுதியிருக்கிறார். அவரது சிறு கதைகள் எல்லாம் ப்ரக்ருதிர் பரிஹாஸ் (இயற்கையின் அங்கதம், 1934), மன் பவன் (மனம் என்னும் காற்று, 1946), ஜௌவன்ஜ்வாலா (யௌவனம் தரும் வேதனை 1950), காமினீ காஞ்சன் (பெண்ணும். பொன்னும், 1954), என்னும் நூல்களில் அடங்கியுள்ளன. அவர் இயற்றிய நாவல்களில் ஆறு ஓர் அறுகதைத் தொடராக அமைந்துள்ளன. ஸத்யாஸத்ய (மெய்யும் பொய்யும்) என்னும் தலைப்புடைய ஒரே கதை அவற்றின் நெடுகத் தொடர்ந்து செல்கிறது. அதன் பகுதிகள் யார் யேதா தேச் (எவ்விடத்துக்கு ஒருவன் உண்மையில் உரியவனோ, 1932), அஜ்ஞாத வாஸ் (மறைந்து வாழ்தல், 1933), களங்கவதீ (குறைகூறப்பட்ட பெண், 1934) துக்கமோசன் (துயரினின்று விடுதலை, 1936), மர்த்தேர் ஸ்வர்க்க (பூமியில் சுவர்க்கம், 1940), அபஸரன் (வெளியேற்றம், 1942), என்பவை. அவர் இயற்றிய வேறு சிற நாவல்கள். ஆகுன் நியே கேலா (நெருப்போடு ஆடல், 1930), அஸமாபிகா (முடிவு இலாமை, 1931), புதுல் தியேகேலா (பொம்மையோடு ஆடல், 1933), நா (இல்லை, 1951), கன்யா (கன்னிப் பெண், 1953), என்பவை யாகும்.

வங்கஶ்ரீ (வங்கநாட்டின் திரு) என்னும் பத்திரிகைக்கு ஶ்ரீ ஸஜனி காந்த தாஸ் (பிறப்பு: 1900) என்பவர் ஆசிரியராக இருந்தார். அப் பத்திரிகையின் மூலமாகப் புனைந்துரைக் கவிதைகளை எழுதும் ஒரு தொகுதியினர் வெளிப்பட்டு, மக்களுக்கு அறிமுகமாயினர். தாஸ், செய்யுள் நடையில், சில நல்ல கவிதைகளையும், மற்றவரின் செய்யுள்களைப் போல் போலியாகத் திறமையோடு எழுதிய செய்யுள்களையும்; உரை நடையில், ஆட்களின் குறைகளை உருப் பெருக்கிக் காட்டும் கட்டுரைகளையும், நகைச்சுவைச் சித்திரங்களையும்; எழுதியிருக்கிறார். அவை யாவும் பாத் சல்தே காஸேர் புல் (நடக்கும் போதே களைச்செடிகள் பூக்கின்றன, 1928), அங்குஷ்ட (கட்டை விரல், 1931), மது ஓ ஹூல் (தேனும் கொடுக்கும் 1931). கலி கால் (கலி காலம், 1940), என்னும் நூல்களில் அடங்கியிருக்கின்றன. அவர் அஜய் (1931) என்னும் நாவல் ஒன்றையும் எழுதியிருக்கிறார். அதன் கதையைப் பார்த்தால், அதன் ஆசிரியர், அதை எழுதிய காலத்தின் போதேனும்,

முன்னேற்ற ஆசிரியர்களோடு பற்றுடையவராக இருந்தார் என்பது தோன்றுகிறது. பின்னர், அவர்களே அவருடைய புரளிக் கூற்றுக்களின் முக்கிய இலக்காக இருந்தனர். தாஸ் சில செய்யுள் நூல்களையும் இயற்றியிருக்கிறார். உதாரணமாக, **ராஜ் ஹம்ஸ** (அரச அன்னம், (1935), **ஆலோ அந்தாரி** (அந்தி வேளை, 1936), **பாஞ்சி ஸே பைசாக** (வைசாக மாதத்தின் இருபத்தைந்தாம் நாள், 1942), என்பவை.

ஸ்ரீ ஸரோஜ் குமார் ராய் சௌதுரியும் (பிறப்பு: 1902), ஸ்ரீ தாரா சங்கர் பானர்ஜியும் (பிறப்பு: 1898), முதன் முதலில் **கல்லோல்** பத்திரிகையில்தான் எழுத முன்வந்தார்கள். ஆனல், அவர்கள் இருவருமாகச் சேர்ந்து எழுதத் தொடங்கியது **வங்கஸ்ரீயில்** (1933)· படிக்கச் சுவையாயுள்ள சில சிறு கதைகளையும், நாவல்களையும், ராய் சௌதுரி இயற்றியிருக்கிறார். உதாரணமாக, **பந்தனீ** (கட்டு, 1931), **ச்ருங்கல்** (விலங்கு, 1932), **ஆகாச் ஓ ம்ருத்திகா** (விண்ணும் மண்ணும், 1933), **மயூராக்ஷி** (1936), **ஹம்ஸ வலாகா** (பறக்கும் அன்னங்கள், 1937), **ஸோம் லதா** (1938), **காலோ கோடா** (கறுப்புக் குதிரை, 1946), முதலியவற்றைக் கூறலாம்.

தாரா சங்கர் பானர்ஜி ஏராளமாகச் சிறு கதைகளையும் நாவல்களையும் இயற்றிய ஆசிரியர். 'ராய் சுமல்' என்னும் ஒரே ஒரு கவிதையைத் தவிர—இது பின்னர் (1935) ஒரு குறு நாவலாக விரித்து எழுதப்பட்டது—அவர் தொடக்கத்தில் எழுதிய கதைகளில் சிறந்தவை எல்லாம் **வங்கஸ்ரீயிலும் ப்ரவாஸீயிலும்** வெளியிடப்பட்டன. இக் கதைகள் எல்லாம் பின்வரும் நூல்களில் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. அவையாவன: **சலன மயீ** (வஞ்சகப் பெண், 1936), **ஜல்ஸா கர்** (களிப்பு அறை, 1937), **ரஸ கலி** (1938), **ப்ரஸாத் மாலா** (கொடையாக அளிக்கப்பெற்ற மாலை, 1945), என்பன. பானர்ஜி இருபது நாவல்களுக்கு மேல் வெளியிட்டிருக்கிறார். அவற்றுள் **சைதாலி கூர்ணி** (வேனில் சுழற் காற்று, 1929), **நீகண்ட** (1930), **ஆகுன்** (தீ, 1937), **தாத்ரீ தேவதா** (செவிலித் தெய்வம், 1939), **காளிந்தீ** (1940), **கவி** (கிராமக் கவி, 1941), **கண தேவதா** (மக்கட் தெய்வம், 1942), **பஞ்ச க்ராம்** (ஐந்து ஊர்கள், 1943), **ஹாம்ஸுலி பாங்கேர் உபகதா** (ஹாம்ஸுலி வளைவின் கதை, 1947), **ஆரோக்ய நிகேதன்** (நோய் நீங்கு நிலையம், 1952), **நாகினி கன்யார் காஹினீ** (நாக கன்னிகையின் கதை, 1952), என்பவை. அந்த அந்தப் பிரதேசங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு, பானர்ஜி எழுதிய கதைகளிலும் நாவல்களிலும் அவரது திறமையும், எளிமையும் நன்கு காணப் படுகின்றன. தம் பிரதேசத்தில் (மேற்கு வங்காளத்திலுள்ள

பிர்பும் மாவட்டத்தில்) வாழும் மக்களேயும், அந் நாட்டின் தன்மைகளேயும், அவர் நன்கு தெரிந்திருந்தார். அவரது கதைகள் எப்பொழுதுமே கவர்ச்சியுடையவை. தம்முடைய சுய சரிதையும் நினைவுகளும் அடங்கிய இரு நூல்களே பானர்ஜி இதுவரை எழுதியிருக்கிருர். அவையாவன: **ஆமார் கார்லேர் கதா** (என் காலத்திய கதைகள், 1951), **ஆமார் சாஹித்ய ஜீவன்** (எனது இலக்கிய வாழ்க்கை, 1958) என்பலவ.

ஸ்ரீ பலாய் சந்த் முக்கர்ஜி (பிறப்பு: 1899) மருத்துவத் துறையில் தேறிப் பட்டம் பெறுவதற்கு முன்னமேயே கவிதை எழுதத் தொடங்கிவிட்டார். அவர் இலக்கியத் துறையில் துணிந்து அடிவைத்த நாள் முதல், அவர் **பன புல்** (காட்டுப் பூ) என்னும் புனைபெயரில் எழுதினர். முக்கர்ஜி பகல்ப்பூரைச் சார்ந்தவர். அவர் எழுதிய நகைச்சுவைக் கவிதைகளும், போலிக் கவிதைகளும் சுவையுள்ளவை. அவற்றைப் **பனபுலேர் கவிதா** (வனபுல் எழுதிய கவிதைகள், 1936) என்னும் நூலில் காணலாம். **அங்கார பர்ணீ** (1940), **ஆஹவனீய** (தூய தீ, 1943), முதலியவை அவர் இயற்றிய வேறு சில கவிதை நூல்கள். அவர் இயற்றிய சிறு கதைகள் எல்லாம் மிக நன்ருக இருக்கின்றன. முதலில் மருத்துவ மாணவராகவும், பின்பு நோய் ஆராய்ச்சி நிபுணராகவும், இருந்தபோது, அவர் பெற்ற சொந்த அநுபவங்களிலிருந்து அவர் எடுத்து எழுதிய கதைகளே முக்கியமாகக் குறிப்பிடலாம். மிகக் குறுகிய கதைகளே எழுதுவதில் அவர் ஒப்புயர்வற்றவர். அமெரிக்க இலக்கியப் பரிபாஷையில் இவற்றைக் குறு குறுகதைகள் என்கிருர்கள். அவர் எழுதிய சிறு கதைகளும், குறு குறுகதைகளும் **பனபுலேர் கல்ப** (பனபுல் இயற்றிய கதைகள், 1936), **வைதரணீ தீரே** (வைதரணியின் கரையில், 1937), **பாஹுல்யா** (மிகையானது, 1943), **அத்ருச்ய லோகே** (காணு உலகில்) என்பவை. ஒரு தனிப்பட்ட தொழில்கலைத் துறையில் முக்கர்ஜி கற்ற கல்வியானது அவர் கையாளும் பல் துறைகளுக்கும், நாவல் கதையின் போக்குக்கும், தனி உயர்வை அளித்துவிட்டது. கலைஞன் என்ற முறையில் மட்டும் அவர் மக்களின் நடத்தையைப் பார்க்கவில்லை; விஞ்ஞானி என்ற முறையிலும் அதில் கருத்துக் கொண்டு கண்டிருக்கிருர். **த்ருண கண்ட** (புல்லின் துரும்பு. 1935), **கிசு க்ஷன்** (ஒரு சில கணங்கள், 1937) **த்வைரத்** (இருவரின் போர், 1937), **நிர்மோக்** (உரித்த தோல், மூன்று புத்தகங்களாக உள்ள **ஜங்கம்** (இயக்கம், முதல் புத்தகம், 1943), **ஸ்தாவர்** (நிலைபெற்றது, 1951), **டாஞு** (சிறகு 1948) **பஞ்ச பர்வ** (ஐந்து படிகள் 1954), முதலியவை அவர் இயற்றிய நாவல்களில் முக்கியமானவை. வாழ்க்கை வர

லாற்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட சில நல்ல நாடகங்களையும் முக்கர்ஜி எழுதியிருக்கிறார். அவர் எழுதிய மதுஸூதன் (1938), வித்யாஸாகர் (1941), என்னும் நாடகங்கள் இரண்டும் அத்தகைய நாடகங்கள். வங்காள நாட்டின் மக்களின் மனத்தைப் பற்றுவதற்கும், பிறர் அவ்வாறு எழுதுவதற்கும் அவை காரணமாயிருந்தன.

மணிக் பானர்ஜி (1908—1956) என்பவர் திவா ராத்ரிர் காவ்ய (பகலையும் இரவையும் பற்றிய கவிதை) என்னும் நூலை பங்கஸ்ரீயில் வெளியிட்டு, இலக்கியத் துறையில் அடி வைத்தார். இது 1935ல் நூல் வடிவில் வெளிவந்தது. பின்னர், புதுல் நாசேர் இதிகதா (பொம்மலாட்ட வரலாறு. 1936), என்னும் நூல் அடுத்து வெளிவந்தது. இவ் இரண்டு நாவல்களும் மக்களின் கவனத்தைக் கவர்ந்தன. அவ் ஆசிரியர் புது முறையில் எழுதுபவர் என்றும், புதிய கோணத்தில் வாழ்க்கையை நோக்குபவர் என்றும், தனிப்பட்ட முறையில் அதை அணுகி வெளியிடுபவர் என்றும், கண்டு, மக்கள் அவரைப் பாராட்டினார்கள். அவர் பின்னும் எழுதிய சிறு கதைகளும் நெடுங் கதைகளும், கிராமப்புறங்களில் வாழும் பொது மக்கள், தம் வீட்டினுள் வாழும் அந்தரங்க வாழ்க்கையையும், அவர்களின் வெளிப்புற வாழ்க்கையையும், அவர் நன்கும் கூர்ந்தும் நோக்குபவர் என்பதைக் காட்டுகின்றன. ஆனால், அவர் பின்னர் எழுதிய கதைகளிலும் நாவல்களிலும் உளப் பண்புகளை ஆராய்வதிலும், மனத்தில் கொண்ட கருத்துக்களைப் பிரசாரம் செய்வதிலும், அவருக்கு ஏற்கெனவே இருந்த கருத்து அதிகம் வெளிப்பட்டு, இலக்கியச் சுவைக்கு ஊனமாகக் காணப்படுகிறது. முன்னால் கூறப்பட்டவைகளைத் தவிர, பானர்ஜி எழுதிய சிறந்த நாவல்களும், குறுகதைகளும், பல உள. ஜனனீ (தாய், 1935), அதஸீ மாமி (அதஸீ மாமி, 1935), பத்மா நதீர் மாஜி (பதுமை ஆற்றுப் படகோட்டி, 1936), ப்ராகைதிஹாஸிக் (வரலாற்றுக் காலத்துக்கு முற்பட்டது, 1937), மிஹ ஓ மோடா காஹிலி (மெல்லிய கதைகளும் தடித்த கதைகளும்) ஹைர்த்தலீ (காட்டுப்புறம்-இரண்டு புத்தகங்கள் 1940, 41), ஹலுத்போடா (சுட்ட மஞ்சள், 1945). சதுஷ் கோண் (நாற் கோணம், 1948), ஸோனார் சேயே தாமீ (பொன்னிலும் மதிப்புயர்ந்தது, இரண்டு புத்தகங்கள், 1951, 52), ஹரப் (அச்சு, 1955), ஹலுத் நதீ ஸபுஜ் பன் (மஞ்சள் ஆறும் பச்சை வனமும், 1956), முதலியவை அவற்றுள் அடங்கும்.

ஸ்ரீ ப்ரமதநாத் பிஸி (1901) என்பவர் பள்ளிப் படிப்பையும் கல்லூரிப் படிப்பையும் சாந்திநிகேதனத்தில் பெற்றவர். இக்காலத்தினர்களுள், தாகுர் வாழ்ந்த கூட்டிலேயே தங்கி,

அக் கூட்டின் தனிச் சிறப்புடைய உட் பண்பிலும் சூழ்நிலையிலும் நன்கு ஊறி, அவற்றைப் பெறுவதற்கு மிகச் சிறந்த வாய்ப்புக்களைப் பெற்றவர் அவர் ஒருவரே. பிஸியின் முதல் கவிதைகள் சில பதினான்கு அடிச் செய்யுள்கள். (அவற்றுள் சில முதன் முதலில் பங்கஸ்ரீயில் வெளிவந்தன), பின்னர் மூன்று சிறிய நூல்களாகத் தொகுக்கப்பட்டன. அவையாவன. ப்ராசீன் ஆஸாமி ஹைஹதே (பண்டை அஸ்ஸாமிய மொழியிலிருந்து, 1934) வித்யா ஸுந்தர் (1994), ப்ராசீன் கீதிகா ஹைஹதே (பழம் பாடல்களிலிருந்து (1937), எனனும் மூன்றும். அவை எல்லாம் இப்பொழுது அச்சில் இல்லை. பிஸி பின்னர் எழுதிய கவிதைகளில் அரிய உணர்ச்சியும் மன எழுச்சியும் காணப்படுகின்றன. அவை எல்லாம் அருந்தலா (1940), ஜுக்த வேணீ (இணைந்த ஆறுகள், 1848), உத்தர் மேக் (மேல் உள மேகம், 1953), முதலிய நூல்களில் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. பத்மா (1935), ஜோடாதீகீர் சௌதுரி பரிவார் (ஜோடாதிகீர் சௌதுரக் குடும்பம், 1937), சலன்பில் (1949) முதலிய சில நெடுங் கதைகளையும் நாவல்களையும் எழுதியிருக்கிறார். எளிய நடையில், கடினமான கருத்துக்கள் இன்றி, இலேசான முறையில், எழுதப்பட்டுள்ள அவருடைய சிறு கதைகள் மிகப் பல. ஸ்ரீகன்டேர் பஞ்சம் பர்வ (ஸ்ரீகண்டரின் ஐந்தாம் வரிசை, 1938), அசரீரி (சரீரம் இல்லாதது), கல்பேர் மதா (கதைப் போலிகள், 1945), டாக்கினி (மந்திரவாதிப் பெண், 1945), ப்ரமார் ஹாஸி (பிரமலின் சிரிப்பு, 1948), முதலியவை அவருடைய சிறு கதை நூல்களில் முக்கியமானவை. ருணம் க்ருத்வா (கடன் வாங்கி, 1935), க்ருதம் பிபேத் (நெய்யைக் குடிப்பது நன்று, 1936), மௌசாகே டில் (தேன் கூட்டில் எறிந்த கல், 1948), பரிஹாஸ விஜல்பிதம் (விளையாட்டாகப் பேசியது) முதலிய நகைச்சுவை நாடகங்களும் அவருடைய புகழுக்குக் காரணம். ஆமெச்சூர் நாடக மேடையில் அவை விரும்பி நடிக்கப்படுகின்றன.

பிஸி எழுதிய உரைநடையும் மக்களுக்கு விருப்பமானது. அவரது நடையில் சாதுரியமும் நகைச்சுவையும் பளிச்சென்று தோன்றுகின்றன; அவை வாசகருக்குப் ப்ரமத சௌதுரியை நினைப்பூட்டுகின்றன. தாகுரைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் அடங்கிய பல நூல்களை அவர் இயற்றியிருக்கிறார். அவர் எழுதியவற்றுள் தலைசிறந்தது ஒன்று ரவீந்திரநாத் ஓ சாந்திநிகேதன் என்னும் நூல் (1944). அவர் மாணவராக இருந்த போது தேர்ந்தவற்றை எல்லாம் நினைப்பில் கொணர்ந்து நன்கு எழுதப்பட்டது.

ஸ்ரீ அமிய சக்ரவர்த்தி (பிறப்பு: 1901) சாந்தி நிகேதனத்தில் நெடுநாள் வாழ்ந்தவர். அங்கே தாகுரின் செயலாளராக அலுவல் பார்த்தவர். ஆதலால், அவரோடு நெருங்கிப் பழகியவர். அவரது காலத்தில் வாழ்ந்த வேறு பலரைப் போல் அன்றி, அவர் கவிதைகள் மட்டுமே எழுதி வந்தார். அவை கஸ்டா (முதல் முதற்குறிப்பு, 1938), ஏக் முடோ (ஒரே ஒரு கை நிறைய, 1938), பாராபார் (மேலும் பின்னும், 1953), பாலா பதல் (கடமை மாற்றம், 1955), முதலிய ஏழு நூல்களை அவர் இயற்றியிருக்கிறார். அவர் எழுதிய கவிதை அவருக்கே உரிமையான தனி வகையைச் சார்ந்தது. ஆயினும், சிற்சில சமயங்களில், தாகுரின் கவிதைக்கும் சக்ரவர்த்தியின் கவிதைக்கும் ஒரு தொடர்பு காணப்படுகிறது. ஏரோப்ளேனே (ஏரோப்ளேனில்) என்னும் கவிதையிலிருந்து மொழிபெயர்த்துக் காட்டிய இந்தப் பகுதி நான் கூறியதை விளக்கும்:

ஆயுளின் ஒவ்வொரு கணமும் மாபெரும் செல்வம் ஆகும். அது எல்லையற்று விரிந்த சும்மா, இருக்கும்நேரத்தில், உடலற்றும் எஃகினைப் போன்றதுமான தொடு வானத்தில் காணப்படும் சின்னஞ்சிறு மாயக் காட்சி. அக் கணத்தில் அடுக்கடுக்கான படிகளாக, நிற ஜாலங்கள் ஒருபுறமிருந்து மறுபுறம் பாய்ந்து, விரிந்து செல்கின்றன—அதுவே, உயிர் பெற்றுள்ள தன்னந் தனி வேலை என்று நான் கூறுவேன். அதன் கீழ்ப் புறமாக, மரங்களும் ஓடை, ஆறுகளும், காணப்படுகின்றன. அந்த நொடி நேரத்தில்தான் நம் மனத்திற்கு இனிய அன்பர்கள் இயங்குகிறார்கள்—கடைகளிலும், கல்லூரிகளிலும், ரயில்களிலும், பள்ளிகளிலும், அந்தக் கண நேரத்தில் நிகழும் வாழ்க்கைக்கு ஏதாவது, பொருள் உண்டா என்பதை நான் அறியேன்—அந்த நொடி நேரத்தில் உனது பேருலகில் நான் வாழ்கிறேன் என்பதை மட்டுமே நான் அறிவேன்.

இந்த இலக்கிய வரலாறு சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டது. ஆதலால், 1941-க்குப் பிறகு புகழ்பெற்று முன்வந்துள்ள எழுத்தாளர்கள் ஒருவரையும் இதில் சேர்க்க இடமில்லை. அந்த ஆண்டு தாகுர் காலமான ஆண்டு. இரண்டாவது

உலக மகாயுத்தம் நெருங்கி வந்துகொண் டிருந்த ஆண்டு. மேலும், பல சிறந்த நூல்களையும், மக்கள் விரும்பும் நூல்களையும். இயற்றியிருந்தபோதிலும், ஏதாவது ஒரு புதிய வழியைப் பின்பற்றவோ, அல்லது ஒரு புதிய இலக்கிய வகையைப் படைக்கவோ, முயலாதிருந்த பலரைப் பற்றியும், இங்கே கூற முடியவில்லை. நமது பண்டை அறிஞர்கள் மிகவும் பொருத்தமாகக் கூறியிருக்கும் 'லாவண்யம்' என்பதே அழகின் அடிப்படைப் பண்பு. இலக்கியத்தின் அடிப்படைப் பண்பும் அதுவே. அன்றலர்ந்த புதுமையை உடையதே அழகு; அதுவே இலக்கியம்.

★